فلسفة الجمال
الإسلامية

فلسفة
الجمال الإسلامية

أوليفر ليمان

نقله إلى العربية

أسامة إسبر

العبيكان
Obeikan

المحتويات

تصدير.....7

مقدمة.....9

1.أحد عشر خطأ شائعاً عن الفن الإسلامي.....15

2.الله بوصفه خالقاً، فن الخط والرمزية.....89

3.الدين، والأسلوب، والفن.....111

4.الأدب.....149

5. الموسيقا.....193

6.المنزل والحديقة.....221

7.إعجاز القرآن.....255

8.الفلسفة وطرق الرؤية.....295

9. تأويل الفن، تأويل الإسلام، تأويل الفلسفة.....319

هوامش.....335

تصدير

دفعني إلى تأليف هذا الكتاب خيبة أمل شديدة مما يُقال عن الفن الإسلامي في أغلب الأحيان. ثمة كتب مدهشة كثيرة عن الفن الإسلامي، تتميّز بعمق البحث والخبرة الممتازة. لكنّ الآراء الواردة في تلك الكتب عن فلسفة الجمال هي إما ضعيفة، وإما ملتبسة، ولقد أمضيت وقتاً طويلاً أقرأ موادَّ عن الخصائص الجمالية للأعمال الفنية مليئة بالمغالطات. إن هذا الكتاب محاولة متواضعة لتصحيح السجلّ، ووضع أساس صلب لفلسفة جمال الفن الإسلامي.

إن الأشخاص الذين يؤلّفون الكتب غالباً ما يحالفهم الحظ في التعبير عن أنفسهم أمام الجمهور، الأمر الذي لا يستطيع فعله معظم البشر. ولقد أُرغمت في أغلب الأحيان على الجلوس والابتسام بلباقة حينما يكون شخصٌ يُعدّ مرجعاً في الفن الإسلامي يدلي ببعض الآراء، التي هي، من وجهة نظري، ليست في محلها. يمكن أن يتوقّع المرء أن أولئك الماهرين في الكتابة عن الفن هم الأشخاص الملائمون للحديث عن مبادئ الجمال والسموّ الكامنة فيه، ولكن هذا سيكون ساذجاً. والواقع أن مجموعة مختلفة جداً من المهارات الفكرية يمكن أن تكون مطلوبة للحديث عن المواصفات الجمالية لعملٍ فنيٍّ بالمقارنة مع بنيته، وسياقه التاريخي، ودور الفنان وجمهوره، ومصادره، وغير ذلك. ثمة توجّه لعد الفن الإسلامي جزءاً من الدراسات الإسلامية، وهذا أمرٌ

معيب، بما أن منهجية المؤرخ الخاصة بدراسات المنطقة تدخل عندئذ في اللعب، وتميل إلى إقصاء الشروح والمقاربات البديلة.

عندما كنت أقوم بتأليف هذا الكتاب أخذتُ أدركُ أنه جزء موسّع من نقاش دار بيني وبين أبي سنواتٍ كثيرة. كان كلانا يستمتعُ بزيارة الأبنية الدينية كالكنائس والمعابد، والإصغاء إلى موسيقا باخ. كان يقول في أغلب الأحيان: إن الأبنية والموسيقا في غاية الروعة، ولو أنه كان مسيحياً لوجدها أكثر روعة، ولفهم خصائصها التي لم يفهمها كونه ليس مسيحياً. غير أنني كنت أخالفه الرأي عادّاً الرئيس الخصائص الجمالية للأبنية والموسيقا في واقع الأمر قابلة للفصل عن هدفها الديني الرئيس، ولو أنها كانت منسجمة معه لضلّلت الذوق والفهم الجماليين بدلاً من أن تغنيهما. ما أزال أعتنق وجهة النظر هذه، وقد قمتُ بتطويرها في هذا الكتاب، ولكن عندما كنت أؤلفه انتابني دوماً شعور دائم أن والدي ينظر من فوق كتفيَّ ساخراً. إن البراهين التي أقدمها في هذا الكتاب لا تهدف إلى التقليل من احترامه أو احترام آخرين كثيرين يشاطرونه وجهة نظره.

أعبّر عن شكري لعدد من الأشخاص الذين ساعدوني وأخصّ بالشكر محرر الكتاب جيمس كروفت، الذي يشغل كرسي التحرير في مطبعة جامعة أدنبرة، كما أشكر إدي كلارك وقارئاً طلب منّي ألا أذكر اسمه. لقد أنقذوني جميعهم من بعض الأخطاء الشنيعة، أما تلك الأخطاء الباقية فهي ويا للأسف أخطائي.

لكسنغتون، كنتكي

أيار 2003

مقدمة

تخيّل أنك تزور صالة للفنون في دبلن، بإيرلندة، لكي تفحص بعض المخطوطات العربية. وفيما تنتظر وصولها إليك، تتجول في صالة العرض الرئيسة، التي تحتوي على مجموعة قليلة وجميلة من نسخ القرآن الكريم. وهي مفتوحة بحيث تمكن رؤية الأساليب المختلفة لفن الخط. هناك أيضاً بعض الكتب التي تحتوي لوحات صغيرة مفعمة بالحيوية. وفجأة تضجّ الغرفة التي كانت صامتة بصخب مجموعة من طلاب المدارس المراهقين كَبيري الأجسام الذين دخلوا مع أستاذهم، وهم على ما يبدو في رحلة مدرسية تربوية. ومن الواضح أنهم لم يرغبوا في المجيء وقد عبّروا عن تذمّرهم لأنه طُلب إليهم النظر إلى الكتب والصور. ولكن الصمت خيّم في أجواء الغرفة من جديد حين حدقوا إلى الكتابة والألوان. لم يصمتوا مدة طويلة، بما أنه لا يوجد أشياء كثيرة لكي يشاهدوها، إذ إنّ الناس فقدوا اليوم القدرة على النظر إلى أي شيء وقتاً طويلاً. ولكن الطلاب شُدهوا على نحو واضح، وصُدموا قليلاً من كونهم تأثّروا، فهم ليسوا من نوع الأطفال الذين يميلون إلى الذهاب إلى صالات الفن والمتاحف بدافع من رغبتهم الشخصية على أي حال.

حين تحدثتُ مع معلّمهم فيما بعد أكّد لي ما اشتبهتُ به. كانوا من منطقة متخلّفة في شمال دبلن، وكان مستواهم التعليمي متدنيّاً، وأكيدٌ أنهم لا يمتلكون معرفة بالإسلام أو اللغة العربية مطلقاً. وبالرغم من

وجود حضور إسلامي قوي اليوم في دبلن، كما في أنحاء أوربة معظمها، فقد كانت هذه المعرفة مقتصرة على بعض أصحاب الحوانيت من المهاجرين ومسؤولي السفارات. كان الإسلام غريباً عن هؤلاء الفتية على غرار أي شيء آخر. كانوا غير قادرين على قراءة أي شيء في النصوص التي نظروا إليها، ولم يكن يهمهم حتى لو كان مؤلّفها أحد سكّان القمر. فالصور كما شاهدوها في الكتب لم يكن لها معنى عنهم كصور لأي شخص يستطيعون تعرّفه أو كصور موجودة في سياق ثقافي يفهمونه. لم يكونوا فتية من النوع الذي يقوم بزيارة أي صالة فنية، ولم يكونوا متدربين على الطقوس التي تحيط بزيارات كهذه. ولكن بالرغم من ذلك فقد سحرهم ما شاهدوه، قليلاً، ولم يكونوا محنّكين بما يكفي لإخفاء تلك العاطفة بعضهم عن بعض.

أثّر فيّ ذلك الموقف، وأحزنني في آن. فحين يدقق المرء في الأدبيات التي تعالج ما صار يُعرف باسم الفن الإسلامي فإنه يلاحظ أن هذه الأدبيات لا تذكّر المشاهد «العادي، الفرد الذي يعرف القليل أو لا يعرف شيئاً عن الفن والإسلام، غير أنه بالرغم من ذلك سوف يستمتع بتعرّف الفن الإسلامي. إن المشكلة الرئيسة هي أن الإسلامي يُشرح باستمرار من وجهات نظر غير جمالية، لا علاقة لها بالفن. يمكن أن تكون وجهات النظر هذه سياسية، أو دينية، أو صوفية، أو اقتصادية، أما العامل المشترك بين هذه التأويلات كلّها فهو أنها ليست جمالية. إنها تُقصي الخصائص الجمالية للفن الإسلامي وتستعيض عنها بتلك الخصائص التي فيها شيء آخر، وكأن مقوّمات الفن وخصائصه غير كافية لكي يُنظر إليه على أنه فن.

في ذلك الصباح الدبلني الخريفي الماطر كان هناك جمهور نظر إلى ما رآه على أنه فن، وأذهله كما يقول التعبير الإنجليزي. ولو أنهم حضّروا للزيارة وقرؤوا عما كانوا قادمين لرؤيته لكان رد فعلهم مختلفاً جداً. كانوا قد قرؤوا مثلاً أن الكتب في الهند المغولية تحتوي على رسوم للحكام لكي تساعدهم على بسط هيمنتهم والتأثير الثقافي لبلاطاتهم. كان سيُقال لهم إن فنّ الخطّ طُوِّر إلى درجة رفيعة لأن الصور محظورة في الإسلام، ومن الصعب وضعها في علب العرض المباشرة، ولكن نادراً ما كان زعم من هذا النوع صحيحاً. فلو اطّلعوا على بعض الحجج الدينية عن فن الخط لاكتشفوا أن الإسلام مبني على كتاب، ومن ثمَّ فإن لكلمات هذا الكتاب مكانة كبيرة جداً في العالم الإسلامي. وهذا سبب الاهتمام بإعادة إنتاجها. ولكن هذه المزاعم لا تتعلق بالمواصفات الجمالية لما هو أمامنا؛ وكلّها تفسيرات تتمحور حول الفرضيات العلّية لكيفية مجيء العمل بالطريقة التي جاء بها. هذه أسئلة ممتعة ومهمة، إلا أنها ليست جمالية. لا تساعدنا على فهم الأعمال بوصفها أعمالاً فنيّة. آمل أن تنجح حجة هذا الكتاب في إقناع القارئ بهذه الفكرة التي ناقشتها على مستوى نظري أرفع في الفصل الأخير.

تنزع السجالات حول الإسلام ومنجزاته إلى تحليل يترك موضوع النقاش المحدّد خارج النقاش تماماً. ولكي نورد مثالاً مختلفاً، هناك موضوع يُدعى الفلسفة الإسلامية، ويمكن أن يظنّ المرء أن هذا الموضوع سيُعد فلسفة كما تُمارس في العالم الإسلامي، ومن ثمّ يُنظر إليه كفلسفة. والواقع أن هذه الفلسفة تم التعامل معها بطريقة مختلفة

جداً، ليس كفلسفة وإنما كنوع من الأدب المعقّد. وبدا كما لو أن الإسلام غير قادر على إبداع الفكر الفلسفي، وهكذا حيث يوجد هذا الفكر يجب أن يُعزى إلى مكان آخر، كاليونان، مثلاً. ولأن هذه الفلسفة إسلامية يجب أن تُعدّ قسماً من الدين أو اللاهوت، أو هكذا قيل. ما هو مثير في هذه المقاربة هو أنها تتعاطى مع الفلسفة الإسلامية ليس كفلسفة وإنما كشيء آخر. إن مناصري تقنيات تفسيرية كهذه ليسوا بالضرورة معادين للإسلام أو الفلسفة، إنهم معادون لفكرة أن الفلسفة الإسلامية يمكن أن تكون فلسفة حقيقية. من ثَمّ، هم لا يتصرفون إزاءها بوصفها فلسفة وإنما كأمر مختلف.

قلتُ إن هذه النظرة خاطئة ومضللة حيال طبيعة الفلسفة في الإسلام. وإن هدف هذا الكتاب مختلف لكنه يتعلق على نحو مثير للفضول بالهدف الأول. إن كثيراً من المعلقين على الفن الإسلامي لا يعدونه فنّاً. أكيد أنهم يعدّونه ساحراً، وآسراً، وفي بعض الحالات كرّسوا حياتهم المهنية له، لكنهم لا يعدونه فنّاً. يبدو هذا الزعم صادماً، بما أنهم يكتبون عنه كفن وفي كتب تحمل عناوين رئيسة أو فرعية على غرار «الفن الإسلامي». سنرى أن هذا الزعم، على الرغم من أنه صادم، مسّوغ، ذلك لأنهم يشرحون الفن الإسلامي بمصطلحات غير جمالية، لا تتعلق بالفن على نحو رئيسي. ثم إنهم يتحاشون اللغة الجمالية تارة، ويستخدمونها طوراً ولكنهم يشرحونها بمصطلحات غير جمالية، هي في أغلب الأحيان دينية أو اجتماعية. إن هدف هذا الكتاب هو التشكيك بمقاربتهم، على الرغم من أنها تفيد

أحياناً في الكشف عن السيرورات العلّية الكامنة خلف نماذج الفن. لقد تعلمت الكثير من مؤلفاتهم (وليس بما يكفي) ومع ذلك سأسوق الحجة القائلة إنهم مخطئون. إن الفن الإسلامي هو فن، وهو فن رائع، وعلينا أن نطوّر سلسلة من المواقف الجمالية إزاءه. ويشكّل هذا الكتاب محاولة للقيام ببداية في هذه السيرورة.

1

أحد عشر خطأ شائعاً عن الفن الإسلامي

الإسلام يمكن تعريفه: مسألة الماهويّة essentialism

يبدأ كثير من الباحثين في الفن الإسلامي بالحديث عن الإسلام، ملائم على نحو وكامل، كما يمكن أن يظنّ المرء. يقولون إنه عندما نستطيع عزل ماهية الإسلام، نكون في موقع أفضل لتعيين تلك الماهيّة في الفن الإسلامي، واستخدامها معياراً لما يُعدّ فنّاً إسلامياً. يبدو هذا معقولاً جداً. إذا تحدّثنا عن الإسلام فنحن نتحدث إذاً عن دين يختلف عن الأديان الأخرى. إذا كنا نتحدث عن الفن الإسلامي إذاً فنحن نتحدث عن فن مختلف عن أشكال أخرى للفن. عندما نستطيع تعيين هذه الخصائص المميّزة سنعرف بدقة ما هو الفن الإسلامي.

هل للإسلام جوهر؟ هذا سؤال ضخم في حد ذاته، وسيعتقد المرء أن هناك مبادئ للدين من دونها فإن الدين ليس هو ما يؤكده الدين نفسه عن ذاته. لنأخذ مثالاً من وجهة النظر الماهويّة. يرى أحد المفكرين الإسلاميين الأكثر تميّزاً، وهو سيّد حسين نصر، أن مركز الإسلام هو الكعبة، وهذا يؤدي دوراً حيوياً في ما يميّز الإسلام، والفن الإسلامي، عن الأديان الأخرى. وكما يعبّر عن الأمر: «إن رمز الحضارة الإسلامية ليس

نهراً متدفقاً، وإنما مكعّب الكعبة، التي يرمز ثباتها إلى السمة الأبدية الثابتة للإسلام».[1] إن الكعبة، التي تعني حرفياً المكعّب، في اللغة العربية، هي الصخرة الغرانيتية الكبيرة في مكة التي هي النقطة المحورية لكثير من الطقوس في الإسلام. لقد أمر الله إبراهيم وإسماعيل ببناء صرح الكعبة، بحسب الإسلام. ما هو قريب منها ويمتلك دلالة مهمة هو بئر زمزم وتلال الصفا والمروة المقدسة. صارت الكعبة مركز الطقوس الأكثر أهمية للقبائل البدوية التي سكنت شبه الجزيرة العربية.

مع مرور الزمن، دبّ الضعف تدريجياً في الشعائر الإبراهيمية الأصلية في الكعبة بسبب التأثيرات الوثنية (التي ربما وصلت عبر طرق القوافل التي كانت تقود إلى مكة). كان حجاج الأزمنة السابقة للإسلام لا يؤمون منزل إبراهيم وحجر جبريل المقدّس فحسب وإنما أيضاً معرض الأوثان الحجرية (التي تمثل آلهة مختلفة) الموجودة في الكعبة وما حولها. قيل إنه كان هناك 360 إلهاً مختلفاً بينهم عوف، الطائر العملاق، وهبل، والإله النبطي، والآلهة السماوية الثلاثة مناة، والعزى، واللات، بالإضافة إلى تماثيل مريم والمسيح. كان الأكثر أهمية بين تلك الآلهة كلها يُدعى اللاّه. وكان هذا الإله يُعبد في أنحاء جنوب سوريا وشمال شبه الجزيرة العربية، وكان الإله الوحيد غير المجسّد في وثن في الكعبة.

وفي 8 هـ / 630 م دخل محمد مكة ودمّر الأوثان البالغ عددها 360، مستثنياً على نحو لافت تماثيل مريم والمسيح. كان وثن هبل، الأضخم في مكة، حجراً عملاقاً يتوضع على قمة الكعبة. قيل لنا إنه انصياعاً

لأمر الرسول، وقف علي (ابن عم محمد) على كتفي محمد، تسلق إلى سقف الكعبة ودفع الوثن إلى الأرض. وبعد قضائه على الآلهة الوثنية ضمَّ محمد طقوساً مكيّة قديمة معيّنة مع الحج إلى جبل عرفات (وهذا تقليد آخر سابق للإسلام)، وجعل مكة مركزاً للحج الإسلامي وكرّسه لعبادة الله وحده. لم يدمّر محمد الكعبة أو الحجر المقدس الذي تحتوي عليه، كما يمكن أن يظن المرء. وإنما جعلهما أساسيين للدين الإسلامي على أساس مبدأ أنه نبي مصلح أرسله الله لإعادة الشعائر التي كان أول من أسسها إبراهيم إلى نقائها الأصلي. وهكذا بعد أن فرض السيطرة الدينية والسياسية على مكة، كان محمد قادراً على إعادة تحديد الأرض المقدسة واستعادة النظام الإبراهيمي.

وفقاً للمبادئ الأساسية للإسلام، إن الحج هو الركن الخامس من أركان الإسلام. فالحج فريضة على المسلمين الذكور منهم والإناث البالغين على الأقل مرة واحدة إذا استطاعوا إلى ذلك سبيلا. يتم الحج كل عام بين الثامن والثالث عشر من ذي الحجة، الشهر الثاني عشر في التقويم القمري الإسلامي. قبل أن ينطلق الحاج، يجب أن يصحّح الأخطاء جميعها، ويسدّد الديون، ويحصل على ما يكفي من النقود لرحلته ولإعالة أسرته في غيابه.

حين يصبح الحاج على بعد نحو عشرة كيلومترات من مكة يدخل حالة القداسة والنقاء المعروفة باسم الإحرام، ويرتدي ثياباً خاصة تتألف من غطاءين أبيضين غير مخيطين يُلفّان حول الجسم. يدور الحاج سبع مرات حول الكعبة بعكس اتجاه عقرب الساعة؛ ويُدعى هذا

الطقس بالطواف. ومن ثم، بعد أن يدخل المسلم إلى الضريح، يقوم بتقبيل الحجر المقدّس، إذا كان بوسعه الاقتراب بما يكفي. إن الحجر موضوع في إطار فضي على الجدار، على ارتفاع أربعة أقدام من الأرض، في الزاوية الجنوبية الشرقية من الضريح. شكله بيضوي ويبلغ قطره 12 إنشاً، وهو مؤلف من سبعة أحجار صغيرة (على الأرجح من البازلت) من أحجام وأشكال مختلفة أُلصقتْ ببعضها بالإسمنت. قيل إن الحجر كان أبيض في الأصل ولكنه صار أسود بالتدريج بسبب قبلات المذنبين الفانين. وفي الأيام القليلة الآتية يقوم الحاج بالسير على طريق طقسي إلى أمكنة أخرى مقدسة في جوار مكة (منى، المزدلفة، عرفات، جبل الرحمة وجبل نمرة) ويعود إلى الكعبة في اليوم الأخير (ربما جاءت كلمة حج من الجذر الساميّ القديم الذي يعني «يدور»، يسير في دائرة). يستخدم الحجاج العائدون في بلدان مختلفة علامات متنوّعة كيما يشيروا إلى أنهم أدّوا فريضة الحج بما فيه صور للكعبة، وأحياناً يرسمون وسائط النقل الخاصة بالحاج التي أوصلتهم إلى الضريح، على جدران منازلهم، ويدهنون مدخل المنزل بالأخضر المتألق، ويرتدون عمامات خضراء أو شالات. قيل إن الأخضر كان اللون المفضل للنبي.

تنتصبُ الكعبة اليوم وسط ساحة مفتوحة تدعى المسجد الحرام. ويرتفع المبنى المكعب ذو السطح المنبسط خمسين قدماً من قاعدة رخامية ضيقة على أسس من أحجار محلّية رمادية مزرقة.إن أبعاده ليست تكعيبية تماماً: فالجدران الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية هي بطول أربعين قدماً، بينما الأخرى هي أقصر بخمسة أقدام.

ينبغي أن نتحدث بالتفصيل عن دور الكعبة في الإسلام من أجل أن نرى إن كان محورياً كما قيل عنه. إن له أهمية كبرى من دون أدنى شك، ولكن هل لشكل الكعبة أهمية؟ إن اسمها هو شكلها، مما يحدث الانطباع بأنه من المهمّ أن لها ذلك الشكل، ولكن هناك الكثير من الطقوس المهمة المتعلقة بالحج التي تشدّد على أشكال مختلفة، مثل الدائرة، والجبل، وماء النبع وهكذا دواليك. والواقع أن هذه أصبحت رموزاً إسلامية مهمة بطريقة أو أخرى، وخاصة في الصوفية، وهذه الرموز يمكن أن تمثل الإسلام كما تمثل الكعبة. إن شيئاً يتحرك ويتغيّر يمكن أن يمثّل نشاط ولا نهائية المقدس، وسنرى أن كثيرين يقولون: إن معنى كهذا يكمن وراء الكثير من الزخرفة الإسلامية. حين يرسم الحجاج صورة الكعبة على جدران منازلهم هل يعلنون إيمانهم بالطبيعة الثابتة للإسلام، أم هل هذه طريقتهم في الإشارة إلى القيام برحلة حج ناجحة؟ هل يؤكدون أن الإسلام مستمر وثابت كأركان الكعبة نفسها؟ ربما يفعل بعضهم ذلك، ولكن هناك أيضاً بعض المسلمين الذين فكروا في تاريخ الدين بالتغير وفتحوا الباب لفكر راديكالي عن إيمانهم. أليسوا قادرين على أن يروا في الكعبة رمزاً لدينهم، رمزاً يسمح بالتغيّر، ويشجع عليه فعلاً؟ يمكن النظر إلى الكعبة كرمز للعودة إلى شكل نقي سابق من العبادة أنشأه إبراهيم وإسماعيل، أو يمكن أن يُنظر إليها كتحويل ناجح لممارسة شعبية تقليدية إلى شكل حياة جديد أكثر أهمية. كان هناك انتقادات لبعض الممارسات المرتبطة بالكعبة، ذلك أنها شُبّهت بالوثنية أو الشرك، وخاصة حين عد بعضهم أن الصرح يتمتع بقوى خاصة، وهذا يعني أن الله ليس وحده الذي يمتلك القوى المقدسة. عندها يمكن

أن تكون الكعبة رمزاً غامضاً، كـأي رمز ديني، بالطبع، ولا نستطيع أن نستشفَّ من حقيقة أنها مكعب أن لها أي معنى ثابت على الإطلاق. إن ذكر بعض الاستخدام التاريخي والحالي للكعبة يوضح، إلى درجة معينة، كم هي محورية للإسلام، ولكنها ليست محورية كمكعّب.

يجب أن يُقال إنه حين يفحص المرء التنوع الواسع لما يدعى بالإسلام اليوم وفي الماضي، لن يكون من السهل رؤية سمته الأبدية والثابتة. من ناحية أخرى، أكيدٌ أن نصر هو على صواب في نظرته إلى جوهر دين الإسلام، ولكي يكون الدين متميزاً عن أديان أخرى يجب أن يكون فيه شيء يجسّده كمتميّز، ويجب أن تكون هذه السمة شيئاً لا يتغيّر. ولكن حين نفحص أنماط السلوك المتنوّعة المصنفة إسلامية، من الصعب أن نكون واثقين من أن تشخيصاً واحداً كهذا للدين يشمل تأويلاته جميعها. أعتقد أنه يجب أن يكون هناك جوهر للإسلام، شيء ما محوري وعام يعرّفه، ولكن كما يعبر فتغنشتاين: «sondern schau (لا تفكّر،انظر)، وإذا ما نظرنا فإننا لا نجد ما نتوقع أننا سنجده». (تحقيقات فلسفية ص 66).

إن فلسفة الجمال الإسلامية غير موجودة

قدّم أوليج غرابار، عميد كتّاب الفن الإسلامي، وجهة نظر مختلفة:

ثمة جانب آخر لأي تأويل لتراث معيّن. وهو إن كانت السمات «الكونية المنوحة لصروحه مسوّغة داخل القيود الداخلية التاريخية للثقافة نفسها... يجب أن يكون المرء مقتنعاً أن الثقافة الكلاسيكية للمجتمعات

العربية القروسطية أو ما قبل الحديثة فكرت بالمسائل نفسها ووصلت إلى استنتاجات مشابهة [2].

إنه يعلّق هنا على الطريقة التي سحرتْ بها الهندسة الحسيّة لقصر الحمراء بعض المفكرين مثل إيشر Escher وأوين جونز Owen Jones اللذين اكتشفا فيها معنى باطنياً، ولكنه معنى، بحسب غرابار Grabar، لم يشاطرهم إيّاه بالضرورة «البناؤون المسلمون ومستخدمو قصر غرناطة» (مرجع سبق ذكره). وهذا ليس تعليقاً يفيدنا هنا، بما أن السيرورات الفكرية لأولئك المهتمين بتشييد البناء لا تعنينا في هذا السياق. يمكن القول: إنه بغض النظر عما كانوا يفكرون به، فإن بعض المبادئ الإسلامية العامة تكمن في أساس ما فعلوه.

إن أحد المظاهر المؤثرة جداً لعمل غرابار Grabar حول الفن الإسلامي هو حذره، وعدم ميله إلى التعميم، وموقفه التجريبي القوي جداً من الحقائق نفسها. يميل إلى الاقتصار على وصف الآثار، رابطاً إياها بسياقها التاريخي وطرق الإنتاج، ويرفض أي هدف أكثر شمولاً. هذا تصحيح ممتاز لما سمّاه بذكاء «الخطيئة الاستشراقية في التعميمات السهلة»[3]، التي يرتكبها آخرون كثيرون في الميدان من دون شعور بالخزي. في كتابه معظمها منمنمات، يدفع الأمر إلى حدود قصوى، رافضاً أي فرضيات سابقة يمكن أن تكون متضمنة في المنمنمات الفارسية التي يحلّلها. إنه على صواب في توخّيه الحذر، فمن السهل جداً افتراض وجود أفكار معيّنة يمكن أن تكون في اللوحات، ومن المغري جداً استخدام تلك الأفكار بوصفها طرقاً لتفسيرها. ولكن كما يقول ليس لدينا دليل واحد

على أنّ هذه الأفكار هي مهمة عند الفنان أو عند جمهوره؛ على الأقل حين يتعلق الأمر بتأمل اللوحات. ليس لدينا أي سبب للتفكير في أن لهذه الأفكار أي أهمية عندهم. كانت مهمة على ما يبدو لبعض الأشخاص في الثقافة الفارسية، ولكن من الصعب الاستنتاج من ذلك أن أفكاراً كهذه هي جزء لا يتجزأ من الرسم الفارسي كلّه. ويرى كثيرون أنه لا بد من أن الفن الإسلامي قد أُبدعَ بوجود أفكار إسلامية محددة في الذهن، وحَذَرُ غرابار Grabar في محلّه.

لكن أليس مبالغاً في حذره؟ لا يرفض وجود فلسفة جمال فقط وإنما يفترض أيضاً أنها لا يمكن أن تُوجد. هذا لأننا لا نعرف ما يكفي عن الناس المعنيين، ما الذي كانوا يفكرون به بالضبط حين رسموا هذه اللوحات أو نظروا إليها، أو حتى أحياناً من هم. أكيد أن هذه كلها أسئلة مهمة من منظور تاريخي للفن، ولكنها ليست جوهرية. فقد ابتعدنا كثيراً عن التفكير بأنه من أجل أن نفهم عملاً فنياً علينا أن نفهم السيرورات الذهنية للفنان. ستكون حياة مؤلف هذا الكتاب أكثر راحة لو كان من السهل تقطير جوهر الإسلام، وتعرفه عليه في ما يمكن أن يُعد فناً إسلامياً، وبعد ذلك يستطيع المرء أن يتصيد عبر الثقافة الإسلامية ويشير إلى تلك السمات التي هي مشتركة فيه. وهذا يعني، أنه يجب أن يُنظر إلى المسلمين على أنهم يتمسّكون ببعض المبادئ المشتركة، المجسدة في فنهم، ثم يستطيع المرء أن ينطلق من الفن كيما يحدِّد سيرورات التفكير، وفي النهاية المبادئ الدينية. تبدو هذه الفكرة صحيحة ظاهرياً، ولكنها على غرار كثير من الأفكار

الصحيحة ظاهرياً خاطئة. لا ينسجم الدليل مع هذه الفكرة، ولقد رُفضتْ هذه الإستراتيجية من أجل مقاربة أكثر خطأ ولكنها أكثر إنتاجية في النهاية.

إن الفن الإسلامي صوفي في جوهره

يرى كثير من الكتّاب المهمّين عن الفن الإسلامي أن الفن الإسلامي يغيّر تمثيل الواقع المادي بسبب الإيمان بعدم استمرارية المرئي (انظر بركهارت Burkhardt، نصر، ماسينيون Massignon وبختيار). وغالباً ما عُبرِّ عن هذا بالقول إن الصوفية تمثل جوهر الإسلام. ففي الصوفية ثمة اهتمام بالروح على حساب المادة، وبالباطن على حساب الظاهر، وهناك ميل معين لتفضيل الزهد على متع هذه الدنيا. ولقد عبرّ مسكويه (421 هـ / 1030م) عن هذا جيّداً ومن منظور مختلف حين قال: إن الفهم الجمالي يقود إلى المتعة، وعليه، فإنه للوهلة الأولى مصدر للشر قادر على تضليل المشاهدين[4]. إن هذا الاتجاه للامتناع عن تصوير العالم الطبيعي على نحو جدي يمكن أن يُنظر إليه على أنه يولّد «القدرة الإسلامية على إضفاء طابع هندسي على الأشكال»[5] على الرغم من أننا سنرى فيما بعد أن هناك من يقول إن الصوفية تقود إلى التمثيل الواقعي للعالم، وليس إلى تحويله إلى نسق من الأشكال والنماذج المتكررة.

ينبغي ألا ننظر إلى المُقتطف الذي أوردهُ هيلينبراند Hellenbrand على أنه يشير إلى انتمائه إلى المدرسة الباطنية لمفهوم الجمال في الإسلام. يتّسمُ عمل هيليبراند الريادي عن فن العمارة الإسلامي

بالحس السليم والقويّ. يشير إلى بعض الموضوعات بالطرق التي تم بها تفسير فن العمارة ذاك، ويقاوم خطر التعميمات السهلة. وإنه لأمر في غاية الأهمية أن نرى في تلك الموضوعات مستوى عميقاً من الالتزام على نحو معيّن من التفكير بطبيعة العالم ومستوى الوجود العميق الكامن وراء هذا العالم. لا شك أن بعض مهندسي العمارة والصناع المرافقين شعروا بالتزام بالصوفية وربما بحثوا عن تناظر ما بين طبيعة تصميم الأبنية والطريقة التي يمكن بها مساعدة الذين هم داخلها في تأمل تصميم الواقع نفسه. وهكذا، مثلاً، إن ميلاً إلى مبادئ معينة من الحساب يمكن أن يكون انعكاساً لما اعتقد المرء أنه رياضيات مقدسة، التركيب الرياضي الذي يكمن خلف عالم الكون والفساد. ويقترحُ بعض المناصرين الأكثر حماساً لأفكار فن العمارة المقدس أن هناك مبادئ رياضية مشتركة خلف التصميم الجمالي المقدس، بغض النظر عن الخلفية الثقافية أو الدينية المعيّنة للمصمّمين أنفسهم. بدا وكأن المصمم الفرد، مهما كان أصله، نجح في أن يضع نفسه في السياق الواقعي للأمور أو أن يتحالف معه. وعبرَّ عن ذلك في عمله. ويجب أن نشير هنا إلى الطبيعة العامة والتوفيقية لبعض رؤى الصوفية، وهذا بالطبع أحد العوامل التي جعلتها ناجحة في تأمين الدعم من سلسلة من المنظورات الدينية.

ثمة سمة لهذا يجب أن نتنبّه إليها، وهي أنه كلما كانت حجّة أن معايير الجمال الكونية تعكس المقدس مقبولة، كانت فكرة أن تلك المعايير هي إسلامية بحصر المعنى أقل قبولاً. إلا إذا قال المرء إن

الإسلام يشمل الأديان الأخرى كافة ووجهات النظر العالمية. ولقد طرح بعضهم هذا الزعم، ولكن من الصعب طرح حجّة كهذه، بما أن الدين يستلزم الشرك، السمة ذاتها التي حاول الفن الإسلامي تجنبها كثيراً. يستطيع المرء القول إن الشرك كان سطحياً فحسب، وأن وراء توق الآلهة والناس ثمة إيمان بالله الواحد، النوع ذاته من الإيمان الذي نشهده في الإسلام، وثمة وجهات نظر إسلامية يمكن تفسيرها بتلك الطريقة. كم هذه الحجة معقولة مسألة مثيرة، لكننا لن نلقي الضوء عليها هنا. ذلك أننا مهتمون هنا بفكرة أن الخصائص المشتركة للفن الإسلامي هي أكثر أهمية من حقيقة أن طرقاً تقليدية معيّنة للقيام بالأمور، ظلّتْ تمتلك القوة لمدة طويلة من الوقت. إن فكرة أن هناك فهماً إسلامياً جوهرياً للفن ممكنة، ولكن من الأكيد أنها غير معقولة.

لماذا لا؟ لكي نجيب عن هذا السؤال علينا في الواقع أن نسأل: ماذا يعني أن يكون الشخص متديناً؟ إن أحد الأشياء التي ينطوي عليها هذا الأمر هو إدخال المرء لإيمانه في أنشطته الحياتية؛ إذ كان الدين أكثر عمقاً من السطح، يمكن أن يعتقد المرء أنه يجب في الواقع أن يهيمن على حياة المرء كلها، لأنه ما الذي هو أكثر أهمية من علاقتنا مع الله؟ ما الذي يعنيه كونك متديناً؟ ثمة مسألة أكثر تعقيداً يمكن أن يفكر فيها المرء. إن مجرد الكلام عن الله غير كاف، بما أن هذا يمكن أن يكون طريقة في الحديث فحسب. يمكن أن يُزعم أيضاً أن المشاركة المنتظمة في الممارسات الدينية يمكن ألا تكون كافية، بما أن الدين يمكن أن يُطبق كمسألة نهج من دون أي مشاعر حقيقية. من ناحية

أخرى، إن رفض هذا النوع من المشاركة يمكن أن يكون رفعاً عالياً جداً للمعايير. في النهاية، من الذين لا يسمحون أحياناً لأفكارهم بأن تضل حين يصلّون أو يؤدّون بعض الواجبات الدينية الأخرى؟ كم من الضلال مقبول في الحياة الدينية؟ ثم هناك سؤال كم يجب أن يتلاءم دين المرء مع بقية حياته؟ غالباً ما قيل إن الإسلام فريد في كونه ليس مجرد دين فقط بل طريقة في الحياة. لكن هذا يصح على الأديان جميعها، فكلها تتعلق بالممارسة وكذلك بالإيمان. ما الذي نقوله عن امرأة نزيهة في تطبيق المهمات الدينية لكنها لا تطبق مبادئ دينها على حياتها؟ إن القصد هو أن مسألة إن كان شخص ما متديناً، أو ملتزماً بدين معين، مسألة معقدة. هذا ينطبق أيضاً على مسألة تأثير الموقف من الدين في الفن. يمكن أن يعتقد فنان أن وجهات نظره الدينية أثّرت في فنه، ويمكن أن يكون مخطئاً. أي يمكن أن يكون الدافع إلى العمل وبنية العمل قابلين للشرح عبر مصدر آخر، والدين هو السبب ظاهرياً فحسب. يصحّ الأمر بالطريقة المعاكسة أيضاً، إذ يمكن ألا يعتقد امرؤ أن عمله تم وفق مبادئ دينية، ولكن يمكن أن يكون قد حصل هذا. ليس هذا نزوعاً عاماً إلى الشك في تفسير نشاطنا؛ إذ إنه من الواضح تماماً في بعض الحالات أي أفكار والتزامات نظرية يمتلك الفنان التي هي من ثمّ متضمنة في عمله. ما تزال النقطة الأساسية القائمة هي أن الصلة بين أفكارنا ومعتقداتنا والتعبير المادي عنها معقدة وليستْ بالضرورة تنوّعاً قائماً على التواشج. ومن الممكن أن يعتقد المرء أن الصلة بين أفكارنا والفن الذي ننتجه أكثر صعوبة في التفسير من زاوية السببيّة البسيطة، بما أن المُنتج الفني هو شيء غني في ذاته، وفي الوقت

نفسه إشكالي بحيث لا يمكن أن يُربط بحالات ذهنية وسلسلة كاملة من المفهومات التفسيرية. يلوح أنّ ثمة صلة بين ما نحن عليه إزاء ما يجب أن نكون عليه من ناحية وبين الفن الذي ننتجه من ناحية أخرى، ولكن الصلة ليست بسيطة ومن الصعب أن ندركها في كثير من الحالات.

ولكن ما يمتلك أهمية كبيرة هنا ليس السؤال التجريبي: هل نستطيع أن نقول ما الذي يجري في ذهن الفنان؟ وإنما السؤال الجمالي: إلى أي مدى تدخل سيكولوجية الفنان في تقويم العمل الذي ينتجه؟ نفكر هنا بالتنوع الكبير للسجاد واللوحات والأبنية والقصائد التي أُبدعت داخل ما ندعوه بـ «الشكل الإسلامي للفن». ما هي درجة تأثير ما دار في أذهان مبدعي هذا الفن في تفسيرنا لطبيعة الفن؟ أعتقد أن الإجابة هي أنه لم يؤثر مطلقاً. في النهاية، يمكن أن يُقوّم الشيء الطبيعي جمالياً، ويمكن أن يقوّمه المرء حتّى لو لم تكن لديه أي وجهات نظر حول أصوله.

يمكن أن يعتقد المرء أن الله خلقه، ويمكن أن يعتقد أن أي شخص أبدعه، ومع ذلك نستطيع أن نناقش تصميمه وبنيته.

قد يُقال: إن هذه الحجة يمكن أن تصح على الأشياء الطبيعية، ولكنها لا تُسفر عن أنها تصح على الأشياء المصنوعة. إذا عثرنا على شيء طبيعي، فإننا لا نعتقد أن الذهن صمّمه بطريقة ما على نحو مقصود، عندها نستطيع أن نقوّمه جمالياً النظر إلى أنشطة أي ذهن، ولكن إذا كنا نتعامل مع شيء مصنوع، ينبغي أن ننتبه إلى مسألة سيرورات الذهن الخاصة بالمبدع. ولكن لماذا؟ إن إحدى النقاط القليلة التي يتفق عليها معظم الكتّاب عن علم الجمال هو أن الأشياء الطبيعية

يمكن أن تكون جميلة، وهكذا فإن الشيء في ذاته يمتلك بعض السمات التي تمكّننا من تقويمه بتلك الطريقة. بالطبع، إن بعض الكتّاب عن هذا الموضوع يلحّون على أن المعايير الجمالية التي نطبقها هي دينية على نحو مطلق، وعليه، فإن معايير المؤلف حاسمة دوماً. نحتاج إلى التعامل مع هذه الحجة، بما أنها تتكرّر في المحاولات المختلفة لإظهار أن فلسفة الجمال يجب أن تملك مرجعية دينية.

إن مسائل من هذا النوع هي مثل مسألة إن كان العالم يجب أن يُفهم في أفق النظرة الدينية. هناك من يقول: إننا يجب أن نفهمه على هذا النحو وإنه من الخطأ تأويل العالم كمكان دنيوي؛ بما أن هذا يغفل البعد الروحي. تواجهنا هنا صعوبة حقيقية لا يمكن حلّها إلا إذا حُلَّتْ مسألة إن كان العالم يمكن أن يُفهم كبيئة دنيوية. إن أحد أهم المفهومات في فلسفة الجمال هو مفهوم رؤية شيء ما كشيء آخر. إن القول بأن العالم يجب أن يُفهم من وجهة نظر دينية خطأ؛ لأن هذا ليس ضرورياً. ربما يجب أن يُفهم من وجهة النظر تلك، ولكن يجب أن نسمح بحقيقة أن وجهات نظر أخرى معقولة. عندما نقبل أنه لا توجد طريقة واحدة فقط لفهم العالم، ينهار الأساس الكامل لحجة أن فلسفة الجمال يجب أن تستند إلى الدين. ما ينبغي أن نتنبّه إليه أيضاً هو أنه من الغريب تعريف الصوفية من وجهة نظر قطعيّة كهذه؛ إذ إن الصوفية تحتفي بالتنوّع، وتقرّ بانفتاح العالم. والإصرار على تعريف معيّن للإسلام، ولمعنى منتجاته وآثاره الدينية، يعّد خيانة للمبادئ العريضة للصوفية؛

ذلك أن الصوفيين أنفسهم لن يجدوا الدعوة إلى تأويل الفن من منظور صوفي بحت حركة مقبولة.

هناك أشكال فنية إسلامية بصورة خاصة

يجب أن يقودنا النقاش حتى الآن إلى الاعتقاد أنه لا شيء في الدين يربطه بعلم الجمال. ففي الكتاب الذي صدر أخيراً بعنوان **دليل روتلدج إلى علم الجمال**، والذي هو مجلد مهم من 46 فصلاً، لا يوجد فصل عن الدين، الذي عُدَّ ذو أهمية قليلة لفلسفة الجمال بحيث لا يكاد يحتاج إلى نقاش. هذا مفاجئ، إذ إن الدين أدى دوراً كبيراً في وضع معايير للجمال وإبداع الأعمال الفنية. ثم إن الأفكار عن علم الجمال، ولاسيما ما هو ملائم كعمل فني، ليست مجذوذة الصلة بالدين. ما ينبغي أن نتنبّه إليه أكثر هو الطريقة التي تتشابه بها المنهجيتان، الجمالية والدينية. كلتاهما تُثمّن التجربة الشخصية، وتمنح دوراً مهماً لما يدعوه الفلاسفة بـ «رؤية المظاهر». نستطيع أن نرى العالم من وجهة نظر دينية، ولكننا لسنا بحاجة إلى ذلك، والاقتراح أننا لا نستطيع تعرّف الجمال من دون موقف ملتزم كهذا يقود إلى رؤية الموضوعات الدينية في الأمكنة كلّها، حتى حيث يكون هذا سخيفاً تماماً.

مثلاً، تتحدث ليلى بختيار[6] Laleh Bkhtiar على نحو مُقنع عن التقنيات المختلفة للترميز في الفن الإسلامي. لكن حماستها للموضوع تدفعها بعيداً. «إن نقطة حرف الباء في العربية ترمز إلى الجوهر الإلهي نفسه، اللغز، ظلمة مطبقة... وعلى غرار الوجه، الشعر محجب بسبب القوة المقدسة الكامنة فيه». ولكن في الصورة التي ترافق النص، لوحة

إيرانية من القرن التاسع عشر لفتاة تدق الطبل، نرى سيدة شابة بابتسامة ساحرة وعينين مسبلتين، من دون حجاب على وجهها وحلية للرأس متقنة تتألف من المجوهرات. يمكن أن نعتقد أن هذا الشرح متكلّف. تتابع في هذا المجرى حين تناقش المندالة* بوصفه عملاً عمل فنياً:

إن المندالة كانعكاس للكون والسيرورات الكونية داخل الأشياء جميعها، تعمل عبر الأرقام والهندسة، تبدأ بالوحدة، تتحرك عبر تجلّيها وتعود إلى الوحدة. تعبّر في الوقت نفسه عن استمرارية الفردوس كفكرة وعدم استمراريته كحقيقة زمانية[7].

مرة ثانية، يمكن أن يُفكر بهذا كتطبيق حماسيٍّ مفرط للرمزية. يمكن أن يدلي المرء بملاحظة من هذا النوع عن أي من النماذج، ويقول: إنه يستند إلى الأرقام والهندسة، يبدأ بالوحدة بمعنى أن هناك نموذجاً، يمكن أن يُرى على أنه يجسّد الواحد أو بفكرة عن البساطة تكمن في قاعدة النموذج المعقد. هل يمثل نموذج كهذا الفردوس، وحقيقة أن الفردوس غير متاح لنا داخل عالم الكون والفساد. وإذا ما قبلنا في هذه اللحظة أننا نستطيع أن نقرأ هذا في النموذج، يجب أن ننبّه أيضاً أنه لا توجد ضرورة لقراءته في النموذج، ويجب أن يُقال إن معظم مشاهدي نماذج كهذه لا يفعلون على الأرجح.

قيل لنا: إن «الاستقطاب المعبر عنه في الهندسة عبر الأشكال الثابتة والمتحولة يتواشج بالضبط مع المحطتين الروحيتين غير القابلتين للانفصال اللتين يتنقل بينهما الباحث عن الحقيقة باستمرار[8]. بالطبع،

* رمز الكون عند الهندوس والبوذيين: دائرة تطوّق مربّعاً وعلى كل من جانبيها رسم إله - المترجم.

إن اللغة هنا تحاكي اللغة الصوفية، ولكن هل هي مساعدة حقاً؟ إن النموذج هو نموذج لما يريد المرء أن يفصح عنه، وهذه التأويلات المصعّدة لا تلقي الضوء على ما يجري داخل هذه النماذج.

ولكن ربما لا تبدو هذه مشكلة إلا إذا فشل المرء في إدراك كيف أن الأدوات الجمالية الإسلامية تعكس حقيقة ميتافيزيقية أكثر عمقاً. فبحسب كيث كريتشلو Keith Critchlow:

> يجسّد الفن الإسلامي توازناً طاغياً بين الشكل الهندسي الصرف وما يمكن أن يُدعى بالشكل الأحيائي الجوهري: وهذا استقطاب له قيمة ترابطية مع الصفات الفلسفية والتجريبية الأربع للبارد والجاف – يمثلان تبلور الشكل الهندسي الحار والرطب يمثلان القوى التشكيلية خلف الشكل النباتي والوعائي... ففي فن الخطّ العربي... إن هذا الاستقطاب... يمكن أن يُرى في التوجه الأفقي للسمات الأخرى، بدءاً بـ البيك[9].

وأيضاً:

> في المنظور الإسلامي تناسق جوهري للوجود يدور حول محاور الحار والبارد، والرطب واليابس. يمكن أن يُرى هذا التناسق القطبي متضمناً في معظم المظاهر الجوهرية للنموذج الإسلامي؛ هكذا هناك أشكال متبلورة أو على نحو مغاير خطوط دافئة سائلة (أرابسك)... أشكال «مجمدة» و«متحركة» هي مكملة، تجسد مفهوم أن الزمن صورة متدفقة للأبدية[10].

إن الكتاب مليء بالتأملات عن الخصائص السحرية للأرقام، والطرق التي تُمثّل بها أجسام الكواكب، النماذج البدئية التي خلف دائرة البروج، وهكذا دواليك. قيل لنا إن رقم ثلاثة مهمّ لأنه يمثّل الله،

الرحمن، الرحيم، العبارة التصديرية قبل كل سورة. يتضاعف ثلاثة فيصبح ستة، وهو رقم الأيام التي خلق الله العالم فيها، ويتضاعف ستة فيصبح اثني عشر، وهو عدد الأئمة في المذهب الشيعي، وكل هذه يمكن أن تُمثّل هندسياً، بالطبع، من ناحية تطورات الدوائر، والمثلثات والأشكال الأخرى.

تقوم كريتشلو بعمل ممتاز في عرضها للمبادئ الكامنة خلف الإنتاج التقني لكثير من تمازجات الأشكال والأشياء الأساسية والمعقدة على نحو فائق للعادة في الزخرفة الهندسية. أما فيما إذا كان هذا ينطوي على أي شيء عميق خلفه، فلا يوجد برهان. لنفحص البرهان الذي تستند إليه مقاربة من هذا النوع. يرى إخوان الصَّفاء، وهم مجموعة من المفكرين الذين عاشوا في القرن العاشر/ الحادي عشر الميلادي في البصرة، أن الهندسة العملية حيوية للقدرة في الفنون العملية، والهندسة النظرية حيوية للدخول في المهارات الفكرية. ولقد عدّت هذه أحياناً وجهة نظر فيثاغورثية تعارض الفهم الأرسطوطاليسي للرياضيات، وتؤسس معنى باطنياً يمثل النموذج والترتيب الرياضي عبره الطبيعة الداخلية للواقع. إن المشكلة في مقاربة من هذا النوع، التي هي فيثاغورثية بالأساس، ويستند إليها البحث عن الرمزية، هي أنها تتطلب قفزة إيمان يمكن ألا يرغب كثيرون بالقيام بها.

ولماذا يفعلون هذا؟ ألا يتمكنون من أن يُعجبوا بقطعة سجاد، وإفريز جامع، وقصيدة أو نموذج من فن الخط من دون أن يعتنقوا نظرية عن رمزية ما يشاهدونه؟ إذا لم يستطيعوا فمن الصعب شرح ما يجري حين

يُعجبون بأعمال فنية، لأنهم لا يمتلكون النظرية التي تشرح لماذا الفن هو كما هو. قيل أحياناً: إنهم يشعرون بالنظرية، من دون أن يفهموها، ولكنَّ هذا تعليق لا ينمُّ على كفاءة ولا يمكن أن ينطبق على أولئك الذين لا يمتلكون التأويل نفسه لما يكمن في أساس الواقع.

لا تقتصر هذه التعليقات مطلقاً على الإسلام. ويمكن أن نرغب في التشكيك في كثير من الإشارات إلى الخلفية الإيديولوجية للفن. مثلاً، يُحفظ في صالة الفنون القومية في واشنطن العاصمة **فِهْرِست الفن الأمريكي**، وقد كان هذا مشروعاً كبيراً في الثلاثينيات لتسجيل ما عُدَّ أسلوباً إبداعياً أمريكياً على نحو خاص. كان الهدف هو التمييز بين الفن الأمريكي والفن الأوربي، لتمثيل الروح الجمعية والإبداعية لأمة جديدة، ولاسيما عبر عملها المُنجز بطريقة وطنية وقائمة على المساواة. نجد في المجموعة رسوماً بالألوان المائية لأشياء كهذه، وتقدم صورة تفصيلية عن كثير من الأشياء التي صُنعت في الولايات المتحدة حتى الثلاثينيات؛ هناك في الواقع 18000 لوحة. لكن، هل نحصل على انطباع عن وجود شكل تصميمي فريد بين صور اللحف، وأدلة اتجاه الريح، والدمى، والطبول، وآنية الطبخ، والأشياء الأخرى؟ إن الإجابة بوضوح هي كلا. تساعد المجموعة كثيراً في تقديم انطباع عن التنوع الكبير للأشياء التي صُنعت في البلاد أثناء تلك المدة، ولكن لا شيء مميزاً أو فريداً يأتي من المجموعة، ولماذا يجب أن يحصل هذا؟ تمثّل هذه الصور في المجمل الناس الذين انتقلوا أخيراً إلى البلاد من أوربة، وهكذا فإنها تعكس ماضيهم في بلدانهم الأصلية. وإنها لفكرة مغرية أن هناك شيئاً

مثل التصميم الأمريكي في الثلاثينيات ويمكن أن يُدرك عبر النظر إلى منتجات المصمّمين الأميركيين، ولكن ليس هناك موضوع مشترك يجري عبر الصور الـ 18000، وسيكون من المذهل العثور عليه. إذا كنا نريد التحدث عن التصميم الأميركي، ومن الواضح أن هناك حالات نستطيع أن نتحدث فيها عنه، يجب أن نقصر هذه اللغة بطريقة ما على أمثلة من الأعمال المتجانسة التي تكشف بعض الخصائص المشتركة بمعزل عن مجيئها كلّها من الهوية القومية ذاتها.

وكما يرى كلٌّ من فتغنشتاين Wittgenstein وغرابار Grabar، ينبغي أن نكون حذرين جداً إزاء التعميمات. لكن التعميم هو لحم وشراب المؤلفين في الفن والدين وغالباً ما يميّزهم عن العضو العادي من الجمهور. يستطيع أي شخص أن ينظر إلى عمل فني، أو يصغي إلى موسيقا ما، ويقدم تعليقاً عن كيف هي وكم هي جيدة. إلا أن المتخصص فقط يستطيع أن يقول بدقة ما هو العمل الفني، كيف يرتبط بأعمال أخرى مشابهة أو متميزة، ما الأفكار التي وراء بنائه وما الذي جال في ذهن الفنان حين بناه، أين يقع في الخطة الأوسع للأشياء، كيف يظهر التزامات نظرية وشخصية أكثر شمولاً. إن المتخصص كالساحرة التي تخرج الأرانب من القبعات، ننظر جميعنا إلى القبعة ولا نرى سوى قبعة، ولكن الساحرة تنجح في إذهالنا مما نراه عبر إظهار أن هناك أكثر مما اشتبهنا أنه موجود. وكلما أنتجت المزيد، كانت الساحرة أفضل، وقلّ عملها، وكان العرض أكثر تأثيراً. ولكن حين نراقب السحر نعرف أننا نراقب الأوهام، ويجب أن نظهر الحيطة نفسها حين نقوّم أداء أولئك الذين يؤلفون الفن والدين. لا

نركّز هنا على الإسمانيّة* nominalism، أو على فرضية أنه لا توجد تعميمات صالحة، وإنما ندعو إلى الحذر من التعميمات عن الفن والدين. وكما سنرى في هذا الكتاب، إن التعميمات الأكثر وحشية تُطلق باستمرار على الفن الإسلامي، ولا يوجد في أغلب الأحيان دليل واحد يدعمها. والواقع أنها تُطلق على نحو مشترك وترافقها صور تناقضها بنحو مباشر. ويمكن العثور على أمثلة جيدة عن كيف أن إيمانك بفكرة عامة يجعل من المستحيل رؤية العالم على نحو صحيح في الكتب المؤلفة عن الفن الإسلامي جميعها تقريباً.

الفن الإسلامي ديني في جوهره

ثمة قصة متداولة عن ابن عباس رضي الله عنهما، ابن عم الرسول صلى الله عليه وسلم: «نصح ابن عباس رسّاماً:«يجب أن تقطع أعضاء الحيوانات كي لا تبدو حية وتحاول أن تجعلها تبدو كالأزهار».[11] صحيح أنه كان هناك اتجاهات مغايرة في الفن الإسلامي، ولكن هناك أيضاً أمثلة كثيرة عن التصوير الواقعي للحيوانات. يفكر المرء على وجه الخصوص في بعض الفنانين المغوليين الذين بدوا كأنهم يستمتعون بالنسخ الدقيق للحيوان كما هو. فالإمبراطورية المغولية في الهند

* مذهب فلسفي يقول إن الكليات أو المفاهيم المجردة، ليس لها وجود حقيقي، وأنها لا تعدو أن تكون أسماء ليس غير، وذلك على أساس من أن استخدام «لفظ عام» «كالبشرية مثلاً» لا يقتضي بالضرورة، أو لا يقتضي ضمناً، وجود «الشيء العام» الذي يدل عليه اللفظ لأن الوجود الحقيقي وقفٌ على الجزئيات المفردة «أي الأشخاص» ليس غير. أسّسه في القرن الحادي عشر للميلاد الفيلسوف الفرنسي روسلان Roscelin ثم أدخل عليه أبيلار Abelard بعض التعديلات.

استمرّتْ من 1526 إلى 1858 ولذلك كان هناك مجال كبير للتنوع الأسلوبي. كان لابن عباس وجهة نظر، ولكنها لم تكن وجهة النظر الوحيدة. قال لنا جروب Grube:

إن تجربة اللامتناهي من ناحية، وانعدام قيمة الوجود الأرضي العابر للإنسان من ناحية أخرى معروفة لجميع المسلمين وتعد جزءاً من الفن الإسلامي كله. وتعثر هذه التجربة على تعبير مختلف لكنه وثيق الصلة. إن الأمر الأكثر جوهرية هو إبداع النموذج اللامتناهي الذي يظهر في شكل مطوّر على نحو كامل في وقت باكر جداً كعنصر أساسي في الفن الإسلامي في الحقب جميعها. الاستمرارية اللامتناهية لنموذج مفترض... هي... التعبير عن إيمان عميق بأبدية الوجود الحقيقي كلّه و... نبذ للوجود العابر. حين يكشف الفنان المسلم جزءاً من نموذج لا يوجد في شكله الكامل إلا في اللامتناهي، فإنه يربط الشيء الثابت والمحدود والمحدد ظاهرياً باللامتناهي... إن أحد المبادئ الأكثر جوهرية في الأسلوب الإسلامي هو حلّ المادة... ذلك أن تزيين سطوح من أي نوع بأي طريقة بالنموذج اللامتناهي يخدم الهدف نفسه، أي تمويه المادة «وحلّها»، سواء أكانت صرحاً معمارياً أو علبة فولاذية صغيرة... ولقد تم التشديد على هذه الفكرة بالطريقة التي تُستخدم بها الزخرفة المعمارية... (التشديد من عندي)[12].

في منزلي الأميركي الذي يقع في الضواحي الجدران صلبة ومكسوّة بالجصّ، وهي في الحمام مكسوّة بالآجر، من دون أي موقف معيّن من قبلي إزاء الصلابة أو بخلاف ذلك من العالم. لقد قيل في أغلب الأحيان إن على المرء أن يحترس من منازل تبدو من الخارج مزيّنة على نحو مفرط، بما أن تلك الزخرفة يمكن أن تُستخدم لتمويه النقص

في البناء. يمكن أن يأمل المرء أن البنائين لا يستخدمون الجص داخل المنزل، أو الطبقة الأولى من الطلاء في الخارج، لكي يموّهوا غياب الإيمان لديهم بصلابة العالم المادي! لماذا لا يمكن أن يكون التزيين مجرد تزيين، لجعل السطح أكثر جمالاً؟ إن الجواب بالطبع هي أن المعنى عند أولئك الذين ينشدونه في الأمكنة كلّها هو في الأمكنة جميعها، حتى لو لم يكن موجوداً. ويجدر التنبّه إلى استخدامات «جميع» كلّها، التي شدّدتُ عليها، لتوضيح وجهة نظر جروب العنيدة إزاء قدرته على أن يعرّف بدقة ما يجري أثناء الإنتاج الفني الضخم الذي حدث في العالم الإسلامي، أينما حدث.

يقدّم الفنانون المسلمون في أغلب الأحيان تعليقات رصينة جداً عن ما يفعلونه. فالشاعر الفارسي سعدي (690 هـ / 1291م) تفوه بعبارة هي في الواقع مشهورة في العالم الإسلامي، وغالباً ما تُكرر، بصيغة أو بأخرى[13].

كم عبر الفنّان جيداً حين قال بعد أن صوّر الفيل والزرافة: «لم تخرج صورة واحدة من يدي لم يقم المعلم الذي في الأعلى بتصورها في البداية!»

يجب ألا نأخذ هذا التواضع على ظاهره. وحتى لو فعلنا، يجب ألا نفترض أنه يعني أي شيء سوى رغبة عامة لربط ما يفعله الفنانون بما يفعله الله، بالطريقة نفسها تماماً التي يمكن أن نربط بها الفعل الإنساني عامة بالاحتمالات التي خلقها الله لنا في العالم الذي منحناه كي نعتني به. وغالباً ما تُوضع أي إشارة دينية أكثر تحديداً إلى الفن في غير محلّها. هل كان الشاعر يعتقد حقاً أنه كان بلا موهبة في الشعر،

وأن الطريقة الوحيدة التي يستطيع أن يكتب بها هي أن يفكر بما يأتي إليه من السماء؟ ربما كان كذلك، لكنه لم يفكر أن ما تريد السماء من المرء أن يفعله هو أن يجلس هناك فقط وينتظر وصول الإلهام الإلهي. كان يتوقع أنه يجب أن يشتغل على مهنته، وأن يقرّ بِدَيْنه المطلق لله. سنناقش هذا الأمر بالتفصيل في الفصل الآتي، ولكننا يجب أن نكون في هذه المرحلة حذرين من قبول صيغ التواضع هذه حرفياً.

إذا كان المرء مصمماً على العثور على معنى ديني لخصيصة فنية ما سيكون قادراً دوماً على فعل هذا. مثلاً:

> إن الاستخدام الآخر للضوء الذي هو «تقليدي» ولكنه ليس إعادة إنتاج للماضي هو الطريقة التي يُخفّف بها ضوء النهار وينتشر عبر قاعة الصلاة من خلال الستائر والشبكيّة، عبر جدار عليه نقوش ومثقب بفن الخط، يحجب جدار البناء الحقيقي. إن الستارة تخدم كنوع من الحجاب بين الخارج والداخل... تذكرني بالحديث الذي يقول: إن الإنسان وجميع الخلق سيفنون إذا تعرضوا مباشرة للنور الإلهي؛ لهذا فإن الله، وبسبب من رحمته، حجبه بسبعين ألف حجاب من الخلق[14].

وهكذا فإن لاستخدام أداة معمارية لتخفيف ونشر الضوء على ما يبدو وظيفة دينية. يمكن أن تكون له وظيفة كهذه، ولكن لا حاجة له لفعل ذلك، وفكرة أن هذا ما تعنيه الأداة صعبة القبول.

نحن نبني الأدوات في أغلب الأحيان لكي تنوّع قوة ولون واتجاه الضوء ولكن من دون أي دلالة دينية أو ميتافيزيقية إزاء ما نفعله. حين يكون الجو مشمساً في الصيف يمكن أن أسدل ستائر النوافذ في منزلي، ولكنني لا أفعل هذا بالضرورة حين أفكر بذلك الحديث عن قوة النور

الإلهي. ليست الحجة هنا أن هذا لم يخطر في بالي المصمّم أو أنه لا يمكن أن يخطر في بالنا حين ننظر إلى الصفة المميّزة. إن الحجة هي أن هذه النظرية الدينية غير قادرة على تعريف معنى الصفة المميّزة. هذه هي الحالة حتى حين نفحص التصميم داخل بناء ديني على نحو محدد. أليس من الأصحّ، إذاً، فصل الفن عن الدين حين نفكر بأشياء دنيوية صرفة؟

الرسم الإسلامي مختلف جداً عن أشكال أخرى للرسم

يُقال لنا:

يختلف الرسم في الإسلام على نحو كامل عن الرسم في حضارات أخرى... ففي التراث الإسلامي، اللغة العربية كافية للتعبير الروحي والمادي وتحل على نحو كامل مكان الصور بقاموسها التفسيري... إن المفهوم الجمالي الإسلامي ينشد تمثيل الصفات الروحية غير الملموسة لموضوع؛ لتحرير الفن من حدود الزمان؛ ولجعله لا زمانياً عبر التخلي عن محاكاة الطبيعة... لقد استخدم المسلمون التصميمات الأرابسكية لتزيين مكان فارغ عبر ملئه بطريقة مستمرة تكرارية لها قيمة جمالية واضحة، وكذلك دلالة روحية حافة محيطة تشير إلى لا نهائية الله»[15].

وهكذا لماذا نرسم في النهاية، إذا كانت اللغة العربية كافية للأهداف الجمالية للعالم الإسلامي جميعها؟

إن حظر الصور في الإسلام غير موجود، بالرغم مما قاله ابن عباس. فالقرآن لا يقول أي شيء مباشر عن هذا الأمر. هناك أحاديث تنتقد الصور، ولا سيما الصور التي يمكن أن تُعدّ تافهة، وليس بالضرورة

الصور كلّها. مؤكد أن الصور التي يمكن أن تُعد مظاهر للشرك أو الوثنية، فكرة عبادة الصور أو الركوع لها، ممنوعة على نحو كامل. وهذا كما هو مفترض سبب غياب الصور في المساجد وأمكنة العبادة. وبخلاف كثير من الكنائس أو المعابد الهندية، مثلاً، تميل المساجد إلى أن تكون عارية وفارغة، وهي في أغلب الأحيان أبنية جميلة جداً ولكنها تركّز على المكان وليس على ما يحويه المكان. أو هل يمكن أن هذا مجرّد منظور جدّ مسيحيٍّ عن المكان، اندهاش من النقاء النسبي وبساطة الاستخدام الإسلامي للمكان في المسجد؟ إن أحد المظاهر الغرائبية للشرق الأوسط التي يحتفي بها الفن الاستشراقي هو بساطة المساجد وبساطة الصلاة في الإسلام.

إن تدمير الصور هو في أغلب الأحيان محاولة لاستبدال ثقافة بأخرى، أو للإشارة إلى أنه لن تكون هناك عودة إلى الثقافة السابقة. إن تدمير تماثيل بوذا في أفغانستان، وجرف المواقع اليهودية والمسيحية في المملكة العربية السعودية وبناء المساجد فوق المواقع الدينية لأديان أخرى يمثل إرثاً ممتدّاً من الصراع بين الأديان. ففي الماضي كان الحاكمان المغوليان، أورانجزيب Aurangzib ونادر شاه Nadir Shah يستخدمان مدفعيتهما لقصف تماثيل بوذا الكبيرة المنحوتة في الصخر في باميان. إنها إشارة، كما يمكن أن يظن المرء، إلى عداء إسلامي جوهري لتصوير الشكل. ولكن كثيراً من اللوحات الفارسية ترسم الأشكال، المصورة على نحو طبيعي تماماً، وكان بعض الرسامين المغول دقيقين جداً في مهارتهم التصويرية. ففي كثير من اللوحات نرى

الأمراء والوجهاء الآخرين في حالة سُكر. إن بهذاد Bihzad (941 هـ / 1535م) الذي هو على الأرجح أفضل رسام فارسي، غالباً ما كان يرسم مشاهد كهذه. إن الأفراد ينهارون من السكر، يُحملون أو يعانون صعوبة البقاء في وضعية واحدة. ونرى المزيد من الخمرة التي تُجلب، أو حتى التي تُقطّر. بالطبع، إن الخمرة تُؤول دوماً على أنها لا تمثل الخمرة الحقيقية، وإنما على أنها تملك دلالة روحية، وإذا أراد المرء أن يصدق هذا لا يوجد سبب يمنعه من عدم تصديقه. من ناحية أخرى، نعرف من قصص البلاط الفارسي أن السكر كان شائعاً، وهكذا فإن مشاهد الطيش الناجم عن الكحول هي على الأرجح تمثيلات صحيحة لما حدث بالفعل. ولا يعني هذا فقط أن هذا الأمر كان شائعاً، وإنما لم يمانع الحكام الذين كلّفوا الفنانين بالرسم أن يُصوَّروا مع كؤوسهم. فلو مانعوا، لما صوروهم الفنانون بهذه الطريقة حتماً. يمكن أن يكونوا قد مُثلوا في الواقع في حالة نشوة، بما أن تذكر الله جردهم من أحاسيسهم كما يفعل الكحول. هذه ليست لوحات دينية، بالطبع، ولكنها لوحات أبدعها مسلمون للمسلمين، ولا تكشف أي استياء من تمثيل الشكل الإنساني أو حتى الأنشطة الممنوعة من وجهة نظر إسلامية. لا نستطيع أن نفترض إذاً أنه كان هناك اشتباه عام بالصور في الإسلام. وبالرغم من أنّ تخريب الصور يمكن أن يسوّغ بحجّة منطقية دينيّة إلا أنّ هذا لا يُثبت في الحقيقة أحقيّة هذه الحجّة.

إن لهذا الأمر دلالة أكثر شمولاً، فتدمير المكتبات وأماكن العبادة في يوغسلافية السابقة، مثلاً، لم يكن بالضرورة مستنداً إلى أي عقيدة

لاهوتية معيّنة. فقد دمّر المسيحيون الأرثوذوكس المساجد، والكنائس الكاثوليكية ومؤسسات عامة أخرى، وهكذا فعلت الجماعات الدينية الأخرى (يستخدم المرء المصطلح على نحو فضفاض). وإنه لمن المحزن أن تمارس كثير من الحركات السياسية سياسة من هذا النوع تهدف إلى اتباع أي وسيلة لتدمير التراث الثقافي للعدو.

لم يحظر النظام الوهابي في السعودية صور الوهابيين أنفسهم، مثلاً، ولا معظم الصور الموجودة في المملكة. إن إيديولوجية الوهابيين معادية الأشكال كافة التي يمكن أن تعد أوثاناً، وسوف نقوم بتحليل وجهات نظر مؤسس الحركة فيما بعد في هذا الكتاب. إن الوهابيين يحاربون الصور غير المرخصة، ولكن ليس لأسباب دينية، وإنما من أجل دوافع سياسية وأمنية. وبالرغم من أن نظامهم يُدعى غالباً طهرياً، فإنّ المرء لا يرى أدلة كثيرة على الطهر في الحياة الخاصة للسعوديين. إذاً لا يوجد شيء إسلامي بالمعنى الدقيق إزاء العداء للصور.

ولكن أليس من المعروف أن الإنسان معارض لاستخدام التصوير الواقعي للأشياء المادية؟ يقول آلن Allen:

> هل يوجد محتوى أيقوني في الأرابسك...؟ من المشوِّق أن نتساءل، من وجهة نظر حديثة، إن كان الأرابسك، المتماثل بقوة مع دوائر أوراق الكرمة يشير،نوعاً ما، إلى العالم النباتي، وتحيل الأشكال الهندسية نوعاً ما إلى قوانين الطبيعة التي تحكم الكون، أو قواعد البناء التي يبني بها الإنسان أشياء كالأبنية. هذه أفكار تاريخية طُبقت في القرن العاشر والحادي عشر، ولا يوجد دليل لتسويغ إبرازها ارتجاعياً في الزمن [16].

يرى أيضاً:

كانت الحضارة الإسلامية متجاوزة للإثنيات: إذ تجاوز دينها، وقانونها وعلمها الجماعات الاثنية واللغوية التي صارت مسلمة. وعلى هذا المستوى كان فنها مضاداً للتصوير وكانت تفتقر للسرد[17].

يفرّق آلن بين النصوص التي هي جزء من التراث الأميري (الفخم)، وهكذا تمثل الحكام ورعيتهم، والنصوص التي هي محلية وتتطلب رسوماً. ولكن هذه ليست نصوصاً دينية. تتصف النصوص الأولى بأنها تجريدية وعامة، من أجل تعزيز مهمة الإسلام بوصفه ديناً مرسلاً للبيض والسود (كما عبرّ الحديث المشهور الذي رواه جابر بن عبد الله في الصحيحين، ج 4، 1058). وهكذا بالرغم من أن تصميم المسجد محلّي ويتّبع الأسلوب ومواد البناء المحلية ولكنه في أغلب الأحيان أيضاً لا يفعل، وهذا يعتمد على المكان الذي أتى منه الذين أحضروا الإسلام، كالسوريين في الأندلس فإنه يتجنب الزخرفة من أجل ألا يتفادى الرسالة الكونية. هذه حجة فقيرة. لماذا لا يمكن استخدام الأشكال البصرية للتعبير عن رسالة كونية، كما فعلت الأديان الأخرى؟ كانت المسيحية ناجحة في هذا المنحى، ولكن النوع نفسه من الحجة يشرح لماذا يمكن أن تُستخدم بعض الصور الدينية في الإسلام للقول إنه يجب أن تكون هناك بعض الصور التي كهذه في المسيحية. يجب أن ندرس دور الصورة في الدين قبل أن نقدر على استنتاج لماذا لم تُستخدم كثيراً في الإسلام واستُخدمت كثيراً في المسيحية. تجدر الإشارة أن كلا الدينين يسيران على خطا اليهودية، بميلها إلى العداء للصور المتأصل في الرفض الشديد للوثنية.

يبدو لي أن العناصر التجريدية في الفن الإسلامي كالهندسة تخدم الوظيفة الدمجية للتمثيلات في الفن الكلاسيكي: تربط أجزاء العمل الفني كله عبر الانتماء إلى الفئة المفهومية نفسها[18].

يبدو هذا مقبولاً، وحين يرى المرء المزيد من الأمثلة عن النماذج المتداخلة المعقدة، يصبح أكثر قدرة على إدراك التجديد الذي يمكن أن يحصل في سياق موضوع أساسي. ولكن لا صحة لفكرة أن الفن الإسلامي يجب أن يأخذ هذا الشكل لأن الإسلام نفسه لا يمتلك سرداً محورياً في أساسه. صحيح أن القرآن مختلف جداً عن النصوص المقدسة اليهودية والمسيحية، ولكنَّ هناك كثيراً من القصص القرآنية، والقصص الأخرى المبثوثة في الأدبيات الإسلامية كالحديث والكتب الأخرى، تقبلها المجموعات المختلفة في الإسلام كمصادر قيّمة للمعلومات والإلهام. إن أحد الفروق الجوهرية بين المسلمين الذين يكتبون عن اليهودية والمسيحية واليهود والمسيحيين الذين يكتبون عن الإسلام هو أن المسلمين يشدّدون على التشابه بين هذه الأديان، ولكن المسيحيين واليهود غالباً ما يفعلون العكس. يرى المسلمون أن القرآن هو أوج الكتابين المقدسين، وعليه فإنهم يؤمنون أن هناك استمرارية جوهرية بين هذه التراثات. أما الذين يراقبون الإسلام من الخارج فإنهم ينظرون إلى هذا الدين الأكثر جدة على أنه متطفّل ومعاد، أو على أنه جذاب جداً ومتفوق. ويصبح كثير من الذين يعتنقون الإسلام مناصرين أقوياء لدينهم الجديد، وغالباً ما قيل عن معتنقيه الجدد إنهم يصبحون أكثر تطرفاً في معتقداتهم وممارساتهم من أولئك الذين تربّوا بأمان داخل سياق دين معيّن.

وبما أن توسُّع الإسلام كان توسُّعاً في المناطق الثقافية اليونانية والمسيحية، كانت الطبيعة التمثيلية لذلك الفن المحلي هي التي وقفت في طريق الدين الجديد، مع الأفكار التي رافقت ذلك الفن. كان بوسع الحكام المسلمين الجدد استبدال شكل من الفن التمثيلي على نحو آخر من الفن التمثيلي، ولكن هذا لم يحصل في الواقع. كان شكل التعبير غير التمثيلي أكثر تميّزاً في معارضته للثقافة المحلية من الفن التمثيلي المنافس، وكان هو الإستراتيجية التي تم تبنّيها. إن الشيء المهم الذي يجب أن نعرفه هو أنه لم يكن من المتعذر اجتناب الفن التمثيلي كأي صلة أخرى بين الشكل الفني وطبيعة المجتمع الذي يظهر فيه. ثمة في النهاية الكثير من صور الرسول، وتظهر صورته حتى على سجادات الصلاة[19].

إن مسألة التخلّص من الأوثان هي أكثر تعقيداً مما تبدو أحياناً. فقد أثير جدل في الكنيسة الأولى حول الاشتباه بالصور الذي يمكن أن نستشفّه في التوراة اليهودية. وفي النهاية اتُّخذ القرار باستخدام الأيقونات وصارت لها علاقة غامضة بالحقيقة الإلهية التي عدّت أنها تمثلها أو تشارك فيها. كانت الفلسفة التي بُنيت عليها، كالفلسفة التي أثرت كثيراً في العالم الإسلامي، أفلاطونية محدثة. وكانت هذه نظرية تستند إلى الوحدة وكانت مشكلتها الأساسية هي تفسير كيف تصدرُ الكثرة عن الوحدة. كان يمكن أن يتوقع المرء أن الفكر الأفلاطوني المحدث سيعارض الصور والفن التمثيلي، بما أنه يشدد كثيراً على الواحد الذي وراء كل شيء، كمبدأ للواقع، وعلى فكرة أن عالم الكون والفساد بعيد جداً عما هو واقعي، بعيد عن المبادئ الأساسية

لحقيقة الأشياء، التي لا تُوصف والتي هي متكاملة في آن واحد. وتلتزم الأفلاطونية المحدثة في أشكالها جميعها بالتوحيد على غرار الإسلام، على الرغم من أن الواحد الذي يفيض منه كل شيء ليس بالضرورة موجوداً متحققاً عند الأفلاطونيين المحدثين.

ليس من الصعب للواحد الذي نُظر إليه في الأصل كمبدأ أن يصبح متماهياً مع الله، ولاسيما إله الإسلام. ولم يواجه المفكرون المسيحيون صعوبة في أن يجعلوا الواحد في الأفلاطونية المحدثة متماهياً مع المفهوم التثليثي للألوهية، وكذلك مع استخدام الصور، والأيقونات، وهكذا دواليك. وعليه، لا يمكن أن يكون هناك أي شيء في نظرية الأفلاطونية المحدثة أو في التوحيد يؤدي إلى التخلّص من الأوثان، بما أن الأفكار النظرية المتشابهة تتولّد في شكل مختلف جداً من الفن في المسيحية.

كان الإسلام ديناً جديداً، شدّد على روابطه مع الدينين الأولين، ولكنه شدّد أيضاً على دوره كتتويج لهما. كان بوسعه استخدام أشكال فنية مشابهة للدينين، ولقد فعل ذلك بطرق كثيرة. من ناحية أخرى، كان عليه أيضاً أن يمثّل نفسه بطريقة مختلفة، أن يستخدم اسماً جديداً، كما حدث، وأوحى هذا بالحاجة إلى شيء ما يساعد معتنقي الدين على تعرّفه عليه وعلى أن يميلوا إلى قبوله في آن واحد. وبما أن ثقافات المسيحية كانت تمثيلية في تلك المرحلة في الشرق الأوسط، كانت الإستراتيجية الملائمة هي أن يكون الإسلام غير تمثيلي، ولكن أن يكون غير تمثيلي بطرق تقوم بإشارات إلى التمثيلي. وهكذا مثلاً ظهرت كتابة على القطع النقدية بدلاً من رأس الإمبراطور، ولكن يمكن أن يكون

عليها رأس الخليفة، وكان هذا أيضاً رمزاً بديلاً للقوة. ولقد حدث هذا أحياناً: هناك قطع نقدية تعود إلى العهدين الأموي والعباسي ظهرت عليها صورة الخليفة، أحياناً يشهر سيفاً أو يركب حصاناً. هذه قطع نقدية أولى، ولكن فيما بعد، في القرن السابع / الثالث عشر، كان هناك قطع نقدية نُقشتْ عليها صورة القائد السلجوقي روح الدين سليمان الثاني وهو يمتطي صهوة الحصان.

وبطرق ما، إن استخدام الكتابة رمزاً يفيد النظام الذي لا يروم توسيع سلطته السياسية فقط -سيخدم رأس الخليفة هذا الهدف- بل دفع الناس إلى القول إن هناك ديناً مختلفاً ينبغي على المرء اعتناقه. يجب ألا نبالغ بأهمية الكتابة، بما أنه لا يوجد سبب للتفكير في أنها كانت أكثر من صورة لكثير من الذين رأوها. هذه هي حال كثير من الكتابة على الأبنية، ولاسيما داخل المساجد. حين ننظر إليها يمكن أن نعتقد أن الزخرفة في الحقيقة كلمات القرآن، وهكذا نشدد على أهمية تلك الكلمات ككلمات. ولكن حين نرى أن الكتابة هي غالباً نصٌّ بالخط الكوفي ببعض النقاط المميزة، الذي غالباً ما يُضفى عليه الغموض عبر سمات زهرية أو نباتية، ويوضع داخل إفريز ذي تزيين عال، من الصعب الاعتقاد أن كثيرين يستطيعون قراءته. وهكذا فإن الكتابة هي بالفعل رمز للإسلام، الكتابة وليس بالضرورة معاني الكلمات التي استُخدمت زخرفياً.

يروي القرآن أن إبراهيم حطم أوثان أبيه (6.74) ولقد نُظر إلى هذا في أغلب الأحيان على أنه يوحي أن هناك مشكلة في اللوحات والأعمال

الفنية المشابهة. هذا لأنه يمكن الاعتقاد أن الشيء المُصوّر في الحقيقة يكون في الصورة. من ناحية أخرى، ثمة أدلة متعدّدة على أن كثيراً من المسلمين مارسوا الرسم واشتروا اللوحات كما يفعلون اليوم أيضاً. كانت جدران الغرف تزيّن بكثير من الصور من النوع الذي يمكن أن يعتقد المرء أنه مخالف لروح الإسلام، وهذا يدلّ على أنهم لم يرفضوا الصور. يذكر جامي في قصيدته الطويلة حول العلاقة الهيامية بين يوسف وزليخة أن زليخة زيّنتْ القصر بلوحات ساحرة، لكي تثير يوسف، ومن غير المستبعد أن هذا يستند إلى ما وجد في الواقع في إيران في ذلك الوقت. يقول جامي إن الشريعة تحظر الرسم لأنه من غير الممكن تمثيل الجمال الإلهي بالرسم[20].

ستكون هذه حجة لمنع محاولة رسم الله، بالطبع، وليس لمنع الرسم الدنيوي، الذي ثمة الكثير منه. يوجد أيضاً أدلة كثيرة على رسم موضوعات دينية، على الرغم من أن هذا النوع من العمل غير مقبول في ظل تأثير الوهابية. (ففي المتحف الوطني في العاصمة السعودية الرياض، مثلاً، ثمة مجموعة ممتازة من التماثيل القديمة جداً السابقة على الإسلام [الجاهلية] موضوعة في القبو ومغلّفة).

ثمة استخدام واسع الانتشار لصور الكعبة، ضريح الرسول في المدينة، البراق الطائر، والمقدسات الشيعية المرتبطة بعلي. إن هذه الأشياء تُعرض في أغلب الأحيان في المساجد، وسيما تلك التي خارج العالم الإسلامي، وفي منازل ومكاتب المسلمين.

الفن الإسلامي هو «الآخر»

إن اكتشاف الفن الإسلامي كجزء من الحركة الاستشراقية في القرن التاسع عشر أدى إلى سيرورة كبيرة استندت إلى محاولة تعريف الإسلام على أنه «الآخر»، بطرق صارت مألوفة جداً منذ ذلك الوقت. من المهم أن نعرف أن «الآخر» يمكن أن يكون فكرة إيجابية جداً أو سلبية جداً، ويكون مخطئاً في أي اتجاه يذهب. حين يتعلق الأمر بالفن يمكن أن يتبنى خط رؤية الفن الإسلامي على أنه متدن على نحو كبير، أو متفوق على نحو كبير، على أشكال أخرى من الفن. إن الموقفين غير مساعدين؛ إذ لا توجد رابطة بطولة في الأنواع الفنية، يجب أن نفحص كل نمط من أنماط الفن عبر النظر إلى ما هو ونسأل أنفسنا كيف يمكن أن نفهمه. إن إحدى النقاط الجوهرية التي يعرضها نلسون جودمان Nelson Goodman في كتابه لغات الفن هو أن اللغة التقويمية لعلم الجمال لا تتعلق بوضع مراتب للأشياء وكأنها أحصنة سباق، ونستطيع أن نوسّع تلك النقطة لكي نشير إلى الأنواع والتراثات الفنية أيضاً.

يجب أن نكون حذرين حتى إزاء نظرتنا إلى ما هو ظاهرياً أمثلة لعمل الفنانين الثانويين، مثل بعض الرسامين المستشرقين في القرن التاسع عشر الذين أنتجوا أعمالاً دقيقة عن الناس المحليين والأزياء في الشرق الأوسط. ويخفق حتى معلّق ذكي مثل رتشارد إتنغهاوزن Richard Ettinghausen هنا، حين يقول:

> عثرنا على عدد من اللوحات الضخمة عن موضوعات من الشرق الأدنى، رُسمت وفق اسكتشات وُضعتْ أثناء رحلات في ذلك الجزء من العالم. رسمها رسامون أكاديميون ثانويون، معظمهم من فرنسة ومن ألمانية، لم

تعد معظم لوحاتهم تُعدّ أعمالاً فنية، برغم أن واقعيتها تمنح مشاهدها أو وجهات نظرها أهمية إثنوغرافية، بما أن كثيراً من هذا المظهر التقليدي في الشرق الأدنى اختفى[21].

ولكن معظم هذه اللوحات هي في أغلب الأحيان غير موضوعية على الإطلاق. ونعرف أن كثيراً منها رُسم بعناية للتعبير عن نظرة معينة حتى ولو لم يكن هذا موجوداً في الواقع، وصُوِّرتْ الملابس بطريقة لا تقوم إلا بإشارة قليلة إلى الثياب الحقيقية التي كان يرتديها الناس العاديون في ذلك الوقت. وعلى وجه الخصوص، صُوِّر الكثير من النساء بطريقة فاسقة، لا يرتدين سوى القليل من الثياب ويعرضن أجزاء كثيرة من أجسادهن (للغرباء!) وهذه ليست الحالة المألوفة. سنعرف أن هذه اللوحات بعيدة جداً عن الصحة إذا قرأنا قصص الرسامين أنفسهم، وحديثهم عن صعوبة حصولهم على الموديلات والطرق التي استخدموها بها. وحين كانت الإمبراطورية في أوجها كانت العلاقة بين الفنان الغربي والموضوع «المحلي» مشحونة جداً بالطبع، وكان موضوع الشرق الغرائبي يُجسَّد في معظم الأحيان في شكل أجساد نساء من الشرق الأوسط، ويبثُّ رسالة مختلفة تماماً عن النقاء المُجْمَع عليه للفن الإسلامي وصرامة الإسلام الأخلاقية. ولكن هذا كله جزء من الفكرة نفسها، فكرة الإسلام كـ «آخر»، ويشير إلى أننا يجب أن نكون حذرين جداً من توصيف دين وثقافة بأي طريقة كانت. ما ينبغي علينا فعله هو أن نحاول أن نكون موضوعيين ونتقيّد بما نراه حين نفحص الدين والثقافة، ونتجنب التعميمات السهلة.

ثمة تحذير من التعميمات وثيق الصلة:

لقد كُتب الكثير عن فن خِزافة الشرق الأدنى القروسطي، ويمكن النظر إلى بعض الاستنتاجات على أنها تظهر إجماعاً بين الباحثين وعلى أنها تتواشج مع كثير من الأدلة المعروفة على نحو موضوعي. في الوقت نفسه، لا تنفك أسئلة مزعجة عن التوالد حين يحاول المرء فهم أي استنتاج بعمق أو حين يستقصي المرء ما يمكن أن يُدعى الحدود الإبستمولوجية لمقولة مقبولة، المنطقة الرمادية الساحرة التي يكون فيها تعميم ما صحيحاً ومقنعاً، إما لأنه لا يبدو أنه يفسر تماماً المعلومات المتاحة كلّها وإما لأنه يثير الكثير من المشكلات الإضافية[22].

في الفصل الذي يحمل عنوان «الفن اللاتمثيلي» يقول ديفد تالبوت رايس David Talbot Rice:«ربما كان من الصحيح القول [إن الزخرفة التي لا تعتمد الأشكال]... كانت شكل الرسم الإسلامي الأكثر صحة، لأنه في هذا المجال فقط تم تطوير أسلوب كوني شمل العالم الإسلامي كله من أسبانيا إلى الهند»[23]. وأشار إلى أنه كان هناك بالتأكيد تنويعات محلية في الأسلوب، ولكن هذه كانت أقل تحديداً من التنوعات المحلية في أسلوب المادة الأكثر دنيوية كرسم الأساطير أو الشعر. لا يناقش فن الخط، الذي تدخل فيه التنويعات المحلية، ورُبطَ كثير من الأساليب المتنوعة بالمكان الذي مورستْ فيه.

بدّدتْ الكتابات عن فن الخط الكثير من الوقت في التشديد على أن فن الخط يمثل نصاً معيّناً. وهو يفعل هذا، بالطريقة نفسها التي تُصوِّر بها لوحةٌ الشكل خيالياً. يمتلك النص في ذاته جمالاً ورشاقة

غير متصلين بجمال ورشاقة معناه، والطريقة في تحديد هذا هي التفكير بشخص ما ينظر إليه ولا يفهمه. إن هذا الشخص هو كمن ينظر إلى عمل ديني تصويري ولكن من دون أي فهم لما هو مفترض أن يعبّر عنه. وإنها لحقيقة معروفة أنه بما أن نوع المنمنمات الفارسية صار راسخاً، وبدأت كثير من مجلدات الصور بالظهور، فإن الصلة بين النص والصور كانت قوية على نحو وثيق، ولكن بما أن الرسامين صاروا أكثر ثقة باستقلالية عملهم، فإنه صار مستقلاً أكثر، وهكذا فإن الروابط بالقصة نفسها اختُزلت تدريجياً.

وهذا ما حدث في فن الخط، بما أن جمال الكتابة صار يعمل مع مرور الوقت على نحو مستقل عن النص، وفي هذه الحالة النص هو القرآن نفسه. من المريع قول هذا، سيبدو وكأن فناني الخط العظام أنفسهم أرادوا تحطيم الصلة بين ما يرسمونه وما تمثله تلك الرسوم، أي كلمات الله. لا يوجد سبب للاعتقاد أن هذا صحيح، ولكن يوجد سبب للاعتقاد أنهم صاروا يثمّنون قدرتهم على المناورة في الكتابة إلى درجة أنهم صاروا غير مهتمين بوضوحها. وهذا مشابه للطريقة التي صارت بها التصميمات النباتية الأساسية مع مرور الزمن خيالية وتجريدية في الشكل، بعد أن بدأت الأشكال التي تسكنها بالتحوّل إلى نماذج معقدة على نحو متزايد.

الغزالي قتل الرسم الإسلامي

سأل إتنغهاوزن Ettinghausen: لماذا مات الرسم العربي قبل وقت طويل من الصناعات اليدوية؟ قدم عدداً من التفسيرات، منها تأثير

الغزالي (توفي 505 هـ / 1111م) و«روح الأرثوذكسية الرسمية [التي] قادت على نحو لا يرحم إلى قمع المبادرة الفردية، وخنق الأنشطة الفكرية وأدت أخيراً إلى الانحطاط الفكري. عنى هذا عملياً الاعتماد على نماذج أمان راسخة، وإقصاء الجديد والفردي»[24]. إن الغزالي هو أحد أعظم المفكرين في الإسلام، رجل خضعتْ التزاماته الشخصية والنظرية إلى الكثير من التغيير أثناء حياته. بدأ فقيهاً مهتماً بالفلسفة، ثم صار يرى الفلسفة نشاطاً خطيراً وغير إسلامي، وانتهى متصوّفاً. ناقش الغزالي الجمال في **كيمياء السعادة**، وهو نسخة مختزلة وأكثر شعبية من الإحياء. نجد في هذا الكتاب الخط الزهدي الذي دافع عنه الغزالي، والذي لا يعدّ الجسد ذا أهمية كبيرة. إن الجمال مهم لأنه يقدم لنا المتعة، وجوهر الجمال هو معرفة الكمال. كل شيء يمتلك صفة الكمال، ولكن المظهر الخارجي هو دليل مضلل إلى الكمال الداخلي. تستطيع العين أن تُقَوِّم الخارجي، ولكنه متروكٌ للقلب الوصول إلى جوهر الشيء. إن المشكلة في تذوق اللوحات والأشياء الجميلة هي أنها تشجّعنا على التركيز على الخارجي، وليس على الداخلي، واعتقاد أن سطحيّة العالم الخارجي تمثل جوهر الأشياء.

حُمِّل الغزالي المسؤولية من أجل كثير من الأمور التي عدت خطأ، أو هي ظاهرياً خطأ، في الثقافة الإسلامية، وإنه لمن المجحف قليلاً أن نلومه من أجل الوفاة الباكرة للرسم العربي. اتُهم بأنه لعب دوراً في الاختفاء الباكر للفلسفة من الجزء الغربي من العالم الإسلامي على الأقل، على الرغم أنه من الصعب فهم لماذا نجح في القضاء عليها في

جزء واحد من العالم (الجزء الذي لم يعش فيه) ولكنه لم يؤثر فيها في الجزء الشرقي، حيث كان يعيش. ومن المجحف أن نلومه أيضاً على تنامي الانحطاط الروحي، بما أن هدف المشروع الكلي للإحياء كان إيقاف الانحطاط الروحي وإحياء الإسلام.

لا يشكو إتنغهاوزن Ettinghausen في الواقع من أن الرسم العربي صار ذا نمط محدد ويخلو من الأصالة، إنما يقول إنه مات نهائياً، على الأقل حتى وقت متأخر جداً إلى أن تم إحياؤه، برغم أن هذا حدث على نحو رئيس بسبب تأثير الفن الغربي. يقول إن أفكاره نفدت وهكذا توقّف، كما يحدث حين تنتهي أفكار المرء. من ناحية أخرى، إن الذين لا يمتلكون شيئاً أصيلاً يقولونه أو يمثّلونه لا يصمتون بالضرورة. على العكس، تماماً. يجب ألا نعدّ الأصالة والجدة سمتين جوهريتين للفن العظيم، على الرغم من أننا هكذا نرى الفن من منظور الفن الأوربي والأمريكي.

إن الفن الإسلامي ثانوي في جوهره

تنطوي المظاهر الجمالية للرسم العربي على إحساس قوي بأسلوب التأليف ... الذي يجمع الأجزاء المختلفة ببساطة وغالباً ما يفتقر لأي أداة تأطير. إن الألوان المستخدمة جريئة، برغم أنها محدودة. لم يغفل الفنانون المكان... فالأشكال البشرية هي بالأحرى بلا شكل، بالكاد يُشعر ببنيتها الجسدية تحت الأردية الثقيلة؛ ولكن يتم التشديد على الوجوه، على الرغم من أنها تعيد إنتاج أنماط، وليس أفراداً متميّزين... ثمة بعد عن الطبيعة يظهر في معالجة الحياة النباتية والمشاهد الطبيعية، التي هي في أغلب الأحيان مجرد رموز مجسدة[25].

يبدو هذا إدانة للنوع. قيل لنا إن غنى الألوان المستخدمة محدود، الأشكال البشرية من دون شكل، الوجوه ذات نمط خاص وليست فردية، والطبيعة غير مصورة على نحو واقعي. هذه تعليقات غالباً ما تتم، ولكن ليس للوالدين المولعين بأطفال بدؤوا لتوهم بالرسم.

تشير ليزا جولومبيك Lisa Golombek في مقالتها «نحو تصنيف الرسم الإسلامي» إلى أن الرسوم في المخطوطات الإسلامية خضعت لبعض التغيرات في البنية. كانت الصور والنص وثيقي الصلة في البداية، وفيما بعد صارت الصور أكثر استقلالية عن النص. وبعد مدة وجيزة، لم يتطلب تذوق الصور قراءة للنص، الذي لم يكن موجوداً في بعض الحالات، «ولكن تطلّب إدراك المبادئ الشكلية»[26]. قاد هذا إلى تجمّد الشكل، لأنه كي يُفهم ثمة حاجة إلى أن يُعاد إنتاجه بالطريقة نفسها كل مرة. أشارت جولومبيك إلى أن هدف هذه المنمنمات الفارسية هو أن تكون متألقة وفريدة، إن فن رسم المنمنمات هو فن أداء، تكتسب فيه قدرة الفنان على الأداء أهمية أكبر من إبداعيته. وهكذا «بينما تحاول أعمال المعلمين أن توصل فكرة أو شعوراً، فإن هدف المنمنمة هي أن تجذب حواسنا، أن تسلّينا» (المصدر نفسه).

هناك فروق يمكننا ملاحظتها في مهارة وإبداع رسامين مختلفين، ولكن نيات الفنان غير جوهرية لفهم هذه الفروق، وليس حقيقياً أن الفنان يمكن أن يستخدم شكلاً من التعبير ذا أسلوبية عالية. لو كان هذا حاجزاً أمام الإبداع، لكان إذاً عدد قليل جداً من الأعمال إبداعياً. مؤكد أنه من الصحيح أن بعض المنمنمات الفارسية تبدو تقريباً وكأن

طرق الطباعة الحديثة قد أنتجتها، فهي مشابهة لبعضها كثيراً. ثمة أخرى تتبع الشكل العام نفسه تُدهشنا بجمالها وحيويتها. يقول شرودر Schroeder، الذي تستشهد به جولومبيك: إن الفنانين الأكثر عظمة تولّوا المشروعات الفنية بطريقة لا شخصية، تماماً كما يقبل المغنون ألحان الأغنية وهذا تناظر جيد. لن يعدّ المرء الموسيقي أو المغني غير مبدعين إذا تبنّيا ألحان المؤلف، إذ إن بعض أكثر أنواع الفن تأثيراً تتبنّى صيغة غاية في الابتذال. والواقع أنه يمكننا القول بطريقة ما: إن كثيراً من أشكال الموسيقا في العالم الإسلامي تفسح المجال لكثير من الإبداع أكثر مما هو الحال في الموسيقا الغربية، بما أن عازفي الموسيقا العربية والفارسية، مثلاً، ينوّعون الأسلوب الأساسي للتعبير الموسيقي من أداء إلى آخر أكثر مما هو معتاد في التراث الكلاسيكي الغربي، كما سنرى فيما بعد. إن الإعجاب الحديث بالإبداع، الذي يميل على نحو مزيف إلى إحداث قطيعة بين الإبداع والتراث، هو الذي يجعل الكثير من الفن الإسلامي يبدو غير أصيل ومن ثَمّ غير مثير. ولكن شرودر غير محقّ تماماً هنا أيضاً، بما أن الرسام لا يتبع في الواقع نموذجاً كما يتّبع العازف والمغنّي. لديه خيارات كثيرة لتنويع الحجم، والإطار، واللون وهلمّ جرّاً، وإذا اختار ألا يفعل هذا يمكن الاستنتاج إذاً أنه كان سعيداً بالطريقة العادية في القيام بالأمور. ولماذا لا يكون سعيداً بها، بما أن معظم الفنانين سعداء في معظم الأحيان. يعملون في إطار تراث، وفي بعض الأحيان يُصمم عملهم لكي يكون تزيينياً، ولكي يسلّوا جمهوراً ويُظهروا مهارتهم. ليست هذه مسألة قصد وإنما مسألة شكل، وإنه لمن

غير الصحيح أن ندعو الفنانين الذين ينتجون أعمالاً تزيينية «مؤدين» بدلاً من فنانين. لا حاجة لكي نتوقع أن يتحدى الفنانون جميعهم مقاييس نظامهم وينطلقون في وجهة مختلفة.

هذا ما يفعله كثير من الفنانين اليوم وهذا ما فعلوه في القرنين الأخيرين، ولكنهم لم يقوموا بعمل كهذا مدداً طويلة من التاريخ البشري، ومن غير الواضح أنه ينبغي أن يقوموا به. في دفاعنا عن عمل الفنانين نستطيع أن نشير إلى أنه غالباً ما يتذوق أعمالهم جمهورٌ لا يعرف أي شيء عن التراث الخاص الذي يعملون في إطاره، وعلى الرغم من ذلك يجد الأعمال جميلة جداً. لن يجد الجمهور هذه الأعمال جميلة لأنها إبداعية وتجاوزية ولن يلاحظ هذا على أي حال أولئك الذين لا يعرفون التراث الذي تظهر فيه هذه الأعمال. لا يعرفون ما هو التراث وهكذا لن يعرفوا ما يعنيه تجاوز أو تخطّي التراث. يمكن أن يعتقد الجمهور الحديث أن هذا الشكل من الرسم جميل بسبب خصائصه الشكلية، ويجب أن تكون هذه خصائص يمتلكها العمل بوصفه عملاً فنياً، بما أن أي فهم أكثر تحديداً للعمل كجزء من نسق ثقافي يمكن ألا يكون متاحاً للجمهور.

يجب أن نضع في ذهننا عاملاً واحداً هو أن معظم الرسم في تركيا وإيران والهند بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر كان يهدف إلى تزيين المخطوطات. إن الحجم مسألة مهمة في رسوم الكتاب، ولا حاجة لتخصيص الكمية نفسها من الانتباه إلى التصوير الصحيح للطبيعة أو الأشكال بالمنظور والظل، كما في لوحات كبيرة مستقلة عن كل من العلاقة

المباشرة مع نص أو قيود الحجم. إن تزيين المخطوطة ويجب ألا نفرط في التشديد على أهمية النص نفسه بما أن الصور هي غالباً مستقلة عن النص ينطوي على إنتاج شيء ما مذهل وساحر، وهكذا فإن اللون يجب أن يكون غنياً والمشهد أخضر. إن الطبيعة تُمثّل وفق صيغة ما نمطية أو مثاليّة، من دون انتباه إلى الدقة، وتُوضع الأشياء الطبيعية كالأشجار والأحجار والأنهار معاً بطريقة غير واقعية في أغلب الأحيان، ولا تحمل الألوان التي تُستخدم لها أي شبه مع الألوان الطبيعية. أما المشاهد الداخلية فليست أكثر واقعية، وهي غالباً إما تخطيطية، من دون تفاصيل على الإطلاق، وإما تحتوي على كثير من التفاصيل، التي تصور المحيط الغني لشخصيات غنية. ويصحُّ هذا على الرسوم التزيينية الدينية والدنيوية، وعلى الرغم من الحظر المُجْمَع عليه للصور ليس هناك نقص في تصوير الناس في الرسوم التزيينية للقصص القرآنية. هذا لا يعني أن تمثيل أي من هذه الخصائص يتم بطريقة فقيرة بوجه عامة.

فنحن لا نميل الآن إلى الإعجاب بالتفاصيل، وإنما إلى الكل العضوي، وخاصة مزيج الألوان، والذي يصل أحياناً إلى ذروة مذهلة من الرونق. هل بناء تراث فني على اللون أمر ثانوي؟ يرى ديفد باتشيلور David Batchelor في كتابه كراهية الألوان أن حركة الفن الغربي الحديث تستند في مجملها إلى كراهية اللون، وأحد الأسباب هو ارتباط الألوان بالشرق، الشرق الغامض والغرائبي. ليس علينا أن نقبل ما يقوله لكي نقرَّ بأن اللون جزء ضروري من الفن ومقارنته مع الخط في بعض تراث الفن الإسلامي لا تُظهر أنه ثانوي.

مثال: يوسف وزليخة

إن أحد العوامل الثقافية المهمة في كثير من الرسم هو تأثير الصوفية. حين صارت الصوفية جزءاً أساسياً من الثقافة الإسلامية غيّرت مقاربة الأدب وكذلك الفنون البصرية، بما أن الصوفية ابتكرتْ لغة رمزية بالغة في التعقيد والأهمية. مثلاً، لقد مُثِّل أنبياء الإسلام في أغلب الأحيان على أنهم «الرجال الكاملون» في الصوفية، وهم أفراد تسلقوا سلم الكمال الذاتي وطهّروا أنفسهم روحياً بما يكفي كي يكونوا قادرين على العمل موجهين للبشرية من قِبَل الله. وهكذا نجد في كثير من الرسوم الهالات حول رؤوس شخصيات رئيسة، الضوء يشع منهم، يرتدون ثياباً خضراء، وهم متماهون مع النبي محمد [صلى الله عليه وسلّم]، أما الصوفيون فهم متماهون مع الحياة نفسها، وتمثّل القصور التي فيها إغراءات هذه الدنيا ومتعها، التي يجب أن يشجبها كلٌّ من النبي والمتصوّفة من أجل ضمان الدخول إلى العالم الآخر القادم. وفي قصة يوسف وزليخة ذائعة الصيت، غالباً ما يمثّل العاشق الذكر المتصوف الذي عليه أن يبعد نفسه عن الانتباه إلى متطلبات الجسد لكي يتوحّد مع الله، بعد المرور في تجارب ومحن كثيرة. إن يوسف [عليه السلام]، على غرار أنبياء كثيرين، يجب أن يمر بأنواع المتاعب جميعها قبل أن ينجز هدفه في النهاية. والواقع أن يوسف يجسّد في رمزية القصة تلك الأشكال من الجمال والطيبة الهائلة التي لا يمكن أن يكون مصدرها إلا الله، بينما زليخة هي التي تنشد الاتصال مع تلك الأشكال من الكمال.

ما هو مهم في ابتكار الأيقونات (التصوير) هو أن هناك الكثير من الإشارات إلى جمال يوسف، الذي لم يجذب زليخة فقط، وإنما صديقاتها في مصر أيضاً. كن جالسات يأكلن الفاكهة وحين شاهدنه تُيِّمْنَ به بحيث جرحن أصابعهن حتى العظم! وتجدر الإشارة أيضاً إلى الطرق التي تُمثّل بها الأحلام في القصة؛ فزليخة ترى يوسف أول مرة في الأحلام، وهو يؤول أحلام الفرعون، بينما يرى رجال البلاط الذين سُجنوا معه أحلاماً أيضاً. إن الأحلام في الفلسفة الإسلامية وثيقة الصلة بالنبوة والمخيِّلة، وتمتّ هذه الصلة إلى علم الجمال أيضاً.

صحيح أن جمال يوسف ينبع كما قال القرآن من كماله الروحي، وحبّ زليخة له يمكن أن يُفسّر روحياً كطريقة ننجذب بها إلى ما هو رائع ونقيّ في العالم الذي حولنا. لكنَّ كثيراً من الرسوم التزيينية التي نراها في المخطوطات لا تخجل من العلاقة الجسدية التي تتخلّل العلاقات البشرية. حين تلاحق زليخة يوسف يكون من الواضح ما يدور في ذهنها، وحين تنظر النساء المصريات إليه يبتعدن عن الرصانة في التعابير التي تظهر على وجوههن. إن أحد المظاهر الجذابة لهذه الأعمال هي أن هناك أموراً أخرى تجري غير مرتبطة بالموضوع الرئيس. فالتجار يتساومون حول الأسعار، والأحصنة تُعلف وتُسقى، والمهمات المحلية تُنجز... إلخ.

وتُمثّل في بعض الرسوم حوادث حصلت في أزمنة مختلفة على الصفحة نفسها أو السجادة نفسها، وأحياناً في المعيّنات والعلب الصغيرة، ويحصل المشاهد حينها على سلسلة كاملة من الحوادث. وفي رواية **اسمي أحمر** للروائي التركي أورهان باموق، ثمة شخصية تدعو

هذا النوع من رؤية الأحداث بأنه الرؤية التي يمتلكها الله، حيث كل ما نراه متواتر وكما يحدث في أمكنة مختلفة فإنه يحدث في وقت واحد وفي مكان واحد لله فقط.

إن هذه الصور معقدة من وجهة نظر الرسم التمثيلي. فهي تشتمل على تقنيات فنية متنوّعة ترتبط بالرسوم التزيينية للكتب. وتستخدم في أغلب الأحيان ألواناً لها أهمية خاصة، وتستند بالطبع إلى نوع معيّن من الأدب الذي من المفترض أن تزيّنه. يمكن أن تعبّر أيضاً عن مجموعة إضافية من الموضوعات الدينية، كالموضوعات الصوفية، مثلاً، وهكذا يُمكن أن تُقرأ الصور بعدد من الطرق المختلفة. وينشأ سؤال مهم هو: كم ينبغي أن نعرف عن هذا السياق كلّه لكي نفهم الصورة؟ إن الإجابة هي لا شيء مطلقاً. لأن ما لدينا في كثير من هذه اللوحات هو بنية رائعة لموضوع يمكن تعرّفه عليه بسهولة. ليس لدينا على الأرجح القصة كلها التي يعدّ الموضوع جزءاً منها فقط، ولا التفاصيل الدقيقة التي تشرح لماذا قامت الرسوم التزيينية باتخاذ الشكل الذي اتخذته، ولكن نستطيع أن نرى ما يكفي من اللوحة لكي نتذوقها جمالياً. تستخدم بعض هذه الصور التزيينية مزيجاً من الألوان والتنظيم لكي تنتج جواً من الهدوء الكبير، حيث تجلس الشخصية الرئيسة بعيدة قليلاً عن المركز، ولكن الغرفة مشخّصة بفظاظة شديدة، بحيث إنها تبدو تقريباً كما لو أنها خارج المبنى، على الرغم من أنها يجب أن تكون في الداخل كما هو مقصود.ثم هناك شخصيات أخرى تجلس في مواقع دقيقة تماماً تنظر إليه، وثمة تناسق في تنظيم الناس مؤثر جداً. يمكن أن يكون رأس

الشخصية الرئيسة مغطى بما يبدو كالنار، ولكننا غير مهتمين، بما أنه ليس ناراً، وحين نشاهد المزيد من هذه اللوحات ندرك أنها تجسد نوعاً من الهالة. بالطبع، إن تفسير هذا المظهر من اللوحة مألوف لأولئك الذين يفهمون النوع، ولكنني أفترض الآن أن المشاهد ليس شخصاً كهذا. هناك خصيصة أخرى تمكن ملاحظتها هي أن التعبيرات على وجوه الشخصيات الثانوية هي نفسها كلها، ويمكن أن يديروا جميعاً وجوههم في الاتجاه نفسه.

إن ناظراً إلى لوحات كهذه يألف الفن الغربي، يمكن أن يكرهها. يمكن أن يعدّها غير متقنة وساذجة، ولكن من دون تقديم عذر بأنه يحاول أن يتلاءم مع أسلوب ساذج. وعلى الرغم من أن الصفحة يمكن أن تكون ملأى باللون والصور، فإنها تبدو مع ذلك كأنها تفتقر إلى شيء ما، بما أن المنظور فقير جداً. والواقع أن المنظور ليس فقيراً مطلقاً، بمعنى ما، بما أن الفنان يتجاهله على نحو كامل. لا تملك الأشياء الحية عمقاً، ولكن اللوحة على الرغم من ذلك تعبّر عنها، والقصة التي ترافق الصورة هي بالتأكيد عن هذه الأشياء. هنا يجب أن ننظر بجدية إلى حقيقة أن هذه الصور التزيينية صور تزيينية لقصة، قصة من المتوقع أن يقرأها المشاهد، أو يعرفها على الأقل. تمثل القصة جزءاً من الفعل، لحظة حاسمة، تهدف إلى التعبير عن ذلك المظهر من القصة، وهي غير مهتمة بفعل أي شيء آخر. وغالباً ما يتداخل النص مع الصورة، للتشديد على أن الصورة هي صورة تزيينية لنص فحسب.

ولكن إذا كانت صورة تزيينية لنص فقط كيف يستطيع المرء فهمها من دون فهم النص أو قراءته؟ لا يعرف المرء إن كان سيقرؤها كصورة،

من الأعلى إلى الأسفل، أو من اليمين إلى اليسار، كالكتابة العربية، أو من الأسفل إلى الأعلى، كما تبدو الحالة في بعض المنمنمات الفارسية على الأقل. ومن المحزن أن الصور قد قُطعت أحياناً من المجلدات التي ظهرت فيها وعُرضت مستقلةً، مؤطرة خلف الزجاج، خارج سياقها، إن هذا يُعدّ عاراً من وجهة نظر الباحث، ولكن هل يهم جمالياً؟ إنه لا يهم، لأن تصميم الصور قوي بما يكفي للنجاة من معاملة كهذه؛ إذ إننا نملك حتى خارج السياق الألوان الرائعة، والتوضع الدقيق للأشكال والإحساس بأننا ننظر إلى أسلوب يتجاوز ما يُعرض أمامنا بطريقة ما.

إن بعض اللوحات موجودة لكي تُمتعنا فقط، ولا يوجد سبب لماذا يجب ألا تمتعنا حتى لو لم نعرف عن ماذا تتحدث، كما نستطيع اكتشاف معنى جمالي في أنواع الأشياء جميعها بينما لا نعرف أي شيء عنها. أما بالنسبة إلى تلك الرمزية فيجب أن نذكّر أنفسنا بأن الكثير من مشاهديها الذين كانوا معاصرين لها لم يفهموا بالضرورة أنواع الرموز جميعها؛ ذلك أن بعض هذه المعاني كانت تعتمد على ما عدّه الرسام مستوى متقدماً من الوعي الروحي، ولا يوجد سبب للتفكير في أن جميع المشاهدين سيُنجزون ذلك المستوى. ومن المبادئ التي ترتكز عليها النظرية الإسلامية أنه يجب مخاطبة المشاهدين باللغة التي يفهمونها، وهكذا فإن سحر وتوازن الصور مستقلان عن قدرتنا على إطلاق المزيد من الأحكام الأعمق عنها. يجب أن يكون الاستنتاج أنه من الخطأ أن ندعو تلك الأشكال الفنية ثانوية.

لا يعني هذا أنه لا يوجد أشكال ثانوية من الفن. مثلاً، ثمة رسام متجوّل في الولايات المتحدة يدعى أمي فيليبس Ammi Phillips عمل

في منطقة ماساتشوسيتس ونيويورك في القرن التاسع عشر. كان يسافر من بلدة إلى أخرى ويرسم البورتريهات، وخاصة لأطفال المواطنين الأثرياء. وبما أنه كان عليه أن ينجز ذلك بسرعة كان يحضّر الخلفية والمحيط والملابس، ويضيف الرأس فقط. كان يرسم الفتيات في تنورة على شكل جرس، بأكمام ضخمة وثمة حيوان، عادة قطة، في أحضانهنّ. وعلى الأرض عند قدم الفتاة يقعي الكلب المخلص. لا يوجد شيء طبيعي في اللوحة، نستطيع القول إنها عادية وأنها تصوّر الكائن البشري الفرد كما هو، ومع ذلك هي مغرية. حين يرى المرء أعمال فيليبس في صالة فنية فإنها تثير إعجابه، ويقف الناس أمامها مدة أطول من وقوفهم أمام كثير من الأعمال المتفوقة تقنياً. وعلّقت الراعية الرئيسة في متحف الفن الشعبي الأمريكي في نيويورك، ستاسي هولاندر Stacy Hollander، على هذه اللوحة قائلة: «إن اللوحة متوازنة ومُحكمة كأي عمل فني تجريدي معاصر... إنها هندسية في دقتها تقريباً»[27]. عدّتْ القطة التي في الحضن جزءاً أساسياً، بما أنها «تنقل أعينكم إلى أسفل النسيج، من تخريم حافة كمي الفتاة إلى الهداب المطوي لبنطالها». (المصدر نفسه).

سيكون من الخطأ القول: بما أننا نعرف أن الفنان استخدم بنية جاهزة للوحاته، فإنها ستكون مبتذلة وغير قوية جمالياً. دعته ستاسي هولاندر «معلماً أمريكياً عظيماً [...] لأي نوع من أنواع البورتريهات» (المصدر نفسه). ولدعم وجهة النظر هذه تصفه كملوِّن رائع.

بالطبع، إن أي شخص يعمل في متحف للفن الشعبي من المتوقع أن يعبّر عن بعض الحماسة للفن الشعبي، ولكن لدينا لوحة هنا تمكن

مقارنتها مع الكثير من الفن الإسلامي. إنها على ما يبدو نمطية، وهندسية، وتعتمد كثيراً على اللون والحجم، والكثير من عناصرها ساذج. إنها مثل تلك المنمنمات الفارسية التي يُلوّن المشهد الطبيعي فيها بإفراط ويكون حيوياً على نحو غير واقعي، فيما البشر راكدون ولا يوجد تمثيل للحركة. ولكنني أعتقد أننا هنا نبدأ برؤية فرق بين اللوحات الفارسية ولوحات فيليبس. تعتمد اللوحات الفارسية طريقة لتمثيل العالم تطبق قوانين الإسقاط غير المألوفة لنا الآن، ولكنها كانت آنذاك الطريقة المطبقة في تصوير من هذا النوع. أما فيليبس فقد استخدم صيغة لأنه لم يمتلك الوقت والفراغ لكي يتجنّب هذا، وهي واضحة. إن القطة، والكلب، والفتاة يملكون الأعين نفسها، مثلاً، عدا أن الكلب يخفض بصره، القطة تنظر جانبياً والفتاة تنظر إلينا بعينيها ولكن ليس بوجهها. ليست هذه لوحة رائعة، ولكنها بالتأكيد لوحة مهمة. إن اللوحات الفارسية التي تُقارن في أغلب الأحيان بهذا النوع من العمل هي أكثر تعقيداً، ليس فقط لأن هناك أموراً أكثر تحدث فيها عادة، وإنما لأن الأفكار التي يطورها الفنان أكثر تعقيداً وشمولاً.

يجب ألا نعتقد أن الرسم الفارسي أكثر تعقيداً لأن معظم اللوحات غنية بالتفاصيل. إن هذه اللوحات مشغولة جيداً بالفعل، وهذه الخصيصة هي التي تقود بعضهم إلى الحديث عن الخوف من الفراغ في الفن الإسلامي، وكأن هناك مقتاً يُشعر به للمكان الفارغ. إن كثيراً من هذه اللوحات نمطية أيضاً، فقد رُسمتْ للبلاط ومن المفترض أن رعاة الفنانين لم يرغبوا في أن يُفاجؤوا، كانوا يعرفون ما يحبون ويتوقعون من فنانيهم أن يقدموه لهم. ولكن النتائج كانت ساحرة داخل هذه القيود

في أغلب الأحيان، وخاصة حين يفحص المرء اللون وينظر إلى اللوحات بدقة، كما هو من المفترض أن يفعل حين ترافق هذه اللوحات النصوص في الكتب، ولا سيّما الكتب غير الكبيرة. كان الدافع الاقتصادي الرئيس للرسم الفارسي على ما يبدو هو إمتاع الراعي، ولكن اللوحات كانت غنية بأمور أخرى أيضاً، وكان عدد كبير من الأفكار يُستقصى ويُطوَّر، كما سنرى. وكان الهدف الرئيس في الفن الشعبي إمتاع الزبون أيضاً، ولكن اللوحات لم تكن غنية في أغلب الأحيان.

الفن الإسلامي متنافر الأجزاء

في مقالته عن ركوة بوبرينسكي Bobrinski، قال رتشارد إتنغهاوزن إن تركيبها متنافر الأجزاء، كالفقه والأدب الإسلاميين. قبل أن نفحص وجهة النظر هذه تجدر الإشارة إلى أن كثيراً من أولئك المنجذبين إلى التأويل الصوفي للفن الإسلامي يشددون على قدرة هذا الفن على أن يكون كليّاً! ولقد قلنا من قبل: إن هذه التأويلات خاطئة وهكذا فإن إتنغهاوزن ربما كان على صواب.

يقدم دليلاً من الأدب هو **مقامات الحريري** من القرن السادس/ الثاني عشر، التي تتألف من مشاهد من حياة أبي زيد لا تخضع لترتيب معيّن. ثم يشير إلى «سمة أخرى تدهشنا على أنها إسلامية على نحو كبير... التغاير بين الشكل والزخرفة. إن الزخرفة تحلّ الصفة الثابتة للشكل القوي جوهرياً... تتصارع الصفة الثابتة للشكل مع الحركة في النقش وأفاريز التزيين»[28].

إن التنافر الظاهر بين الشكل والزخرفة سمة مهمة في كثير من الفن الإسلامي. ينشأ في خصائص النقش على جدران أبنية كالمساجد والقصور، حيث تُعرقل الزخارف المحكمة والمتكررة تحديد الشكل، أو معرفة موضوعه. نحن غير متأكدين ما الذي يؤطر الزخرفة، أو فيما إذا كانت الزخرفة تعبّر عما تعبّر عنه. ويرى ابن خلدون توفي في 808 هـ / 1406م المصنِّف العظيم وواضع قوانين حضارات مختلفة، أنه حين تصبح الحضارات أكثر تعقيداً، تصبح أكثر تطوراً في الزخرفة، وهذا منطقيٌّ. ذلك أن التقنيات التي يجب أن يتم تعلّمها لكي تكون الزخرفة ناجحة ومعقدة لا تُكتسب بسهولة، من المؤكد أنها لا تُكتسب بسرعة. ولكن اللعب بالشكل والمحتوى مهارة أكثر تعقيداً، ويتخيل المرء أنه يجب أن يكون هناك نقاش، وتعليم وتجريب قبل أن ينُجز هذا بنجاح في كثير من الأشكال الفنية المختلفة. يمكن أن يُقال إن الغاية من تغييب الشكل هو صرف الجمهور عن النظر إلى الجدران، كي يركّز على صلواته. لا معنى لنظر الجمهور إلى الجدران لأنه لا يوجد شيء هناك للتركيز عليه، سوى نموذج متكرر. هذه حجة غير منطقية. أولاً، إن الزخرفة تغري المرء بالنظر إليها، وجمالها أخاذ بحيث إن المرء لا يستطيع مقاومة التركيز عليها، ومؤكد أن الفنان لم يمض المدة التي أمضاها في صنعها لكي يتم تجاهلها عندما يتم الانتباه إليها. ثانياً، إن هذا النوع من المهارة لا يُعرض فقط على جدران الأبنية الدينية ولكن أيضاً على المشغولات المعدنية والأعمال الخزفية، التي من المؤكد أنه يمكن بل يجب أن يُنظر إليها ويُعجب بها. إن أصحاب الحرف اليدوية الذين أنتجوا هذه المواد غالباً ما تركوا أسماءهم عليها، وكانوا فخورين بما فعلوه،

وتوقعوا من جمهورهم أن يتنبّه إليه. وتستطيع مهارة الفنان أن تجعل الشيء كله، وليس جزءاً منه، موضوعاً لانتباه المرء عبر العمل على مادة صغيرة. وهذا نقيض تنافر الأجزاء، على الرغم من أن إتنغهاوزن مصيب بأن مذهب الذرّة atomism مهم في كلٍّ من الفلسفة والفقه الإسلاميين. إن تأثير هذه المهارة الزخرفية كليّ، وحين يقلب المرء بين يديه صحناً فيه تصميم زهريّ الزخرفة، مثلاً، فإنّه يركّز على الصحن ككل، وليس على موضوع واحد يتمحور الصحن «عليه».يمكن أن يُقال أيضاً إن مبدأ التصميم الأدنويّ* في كثير من الفن الإسلامي يخدم للتشديد على ما هو موجود بالفعل هناك، بما أن الإيحاء مؤثر في تلك الطريقة بدقة. إن شعار الأدنويّة minimalism «الأقل هو أكثر» يستند إلى هذه الفكرة، ويمكن أن يقول المرء أيضاً إن أشكال التمثيل الفني المختلفة جداً التي أنتجها الإسلام في بداياته كانت رد فعل أدنويّاً على أشكال الإنتاج الجمالي السائدة.

لا يعني هذا أن الإيمان بقدرة فن الخط على إنجاز الوظائف الجمالية كلّها هي إستراتيجية أدنويّة. أولاً، يُدخل كثير من فناني الخط المعاصرين درجة عالية من التعقيد في عملهم، مالئين الصفحة بأشكال وصور تندّ عن الإطار الحروفي. بالطبع، هناك تراث طويل من تصوير حيواني الشكل للحروف، ولكن هذا كان في الماضي مثالاً على براعة الفنان، كان خدعة تجسّد، مثل سيطرة الفنان على مادة الختم الرسمي للسلطان العثماني.

* نظرية أو ممارسة في الفن قِوامها استخدام أقل العناصر وأسهلها ابتغاء إحداث أكبر قدر من الأثر في النفس.

إن فن الخط نفسه هو عادة ممتازة، وفنان الخط قادر على مواصلة ممارسة فنه مجارياً التراث، ولكن رغبته في أن يكون حديثاً ومعاصراً تتغلب على الرضا الذي يشعر به من العمل وفق أعراف الفن. ليست الحجة هنا أنه لا أهمية لمحاولة التجديد في فن الخط. من الواضح أن هناك أهمية في مشروع كهذا، والأساليب المتنوعة التي تطوّرت هي نتائج تجديد من هذا القبيل. لا يستطيع المرء أن يغلق الباب في وجه المزيد من التجديد ويجب أن يحاول الفنانون توسيع حدود التراث، على الرغم من أنه لا حاجة لكي يحاولوا إنجاز هذا دوماً. ولكن ما نجده في كثير من فن الخط الحديث هو اللعب بالكلمات والحروف بطريقة اعتباطية لا تطوِّر فهمنا لكيفية استخدام رموز كهذه، ولا سيما أن الشعارات نفسها هي في أغلب الأحيان من صنفٍ دونٍ، وتشمل على نحو واسع تفاهات الحضارة العالمية. حين تكون الكلمة هي الموضوع، فهي عادة شيء مثل «السلام» أو «الحرب» أو «السعادة»، وهي من دون شك مصممة لكي تولّد في المشاهد الإحساس بالفخر من قدرة الكتابة العربية على توضيح مفهوم بهذه الطريقة وأيضاً لتعّرف الشرح الكوني الصالح للعواطف إزاء المفهوم المعنيّ. إن المفاهيم التي من المفترض أن ندركها تُمنح أشكال دافئة ومحبّبة، بينما العكس هو الصحيح إزاء تلك التي يجب أن نخشاها. يجب أن يُقال ثانية إن العمل ماهر جداً، كما هي لوحة نلسون روكويل Nelson Rockwell ماهرة جداً، ولكنه لا يوسّع فهمنا لموضوع التصميم. على العكس، إنه يؤكد معتقداتنا الموجودة وتعادل قيمته قيمة (قطعة حلوى) هشة.

يدور كثير من النقاش حول جمال فن العمارة والحرف اليدوية الإسلامية، ويجري على نحو صحيح. ولكن هناك أيضاً الكثير من الأعمال التي تخلو من القيمة الفنية؛ ذلك أن الفنون البصرية هي وسائط للأفكار الدينية، ويزوّد الفن الديني الفنانين بتراث راسخ يستطيعون أن يوضحوا داخله موضوعاً معيّناً. هذه هي الحالة ولا سيافي المساجد التي هي بعيدة عن الأراضي الداخلية للإسلام، في أوربة، مثلاً، أو شمال أمريكة، وثمة استخدام متكرر لصور وملصقات الكعبة، مسجد الرسول في المدينة، قبة الصخرة، ضريح الحسين في كربلاء، ويعتمد اختيار هذه الصور على ما يبدو على التوجه العقدي والقومي للجماعة. إن هذه الصور رخيصة، تُنتج على نحو جماعي ولامعة (صقيلة) وتامة مما يجعلها نمطية. والواقع أن ألفة ورتابة هذه الصور تمكّنها من أن تبثّ رسالتها بدقة أكبر بأن هذا مكان إسلامي مقدس، على الرغم من أن البناء والبلدة في الخارج يمكن أن يبدوا غريبين جداً عن الإسلام. إن الصورة الفوتوغرافية تأخذ ذهن العابد بعيداً من محيطه المباشر إلى مكان إسلامي ذو مثل، وهو ذو مثل لأن هذه الصور هي دوماً مبهرجة وصقيلة ويعاد لمسها.

إن الأشياء تُقدّم في وضعية تامة، غير متأثرة بالزمن أو الاستخدام، وحتى الناس الذين في اللوحات هم هناك كجزء من مجموعة، تشدد على مفهوم الأمة، والجماعة الإسلامية. يفكر المرء هنا بأنها أعمال لا تملك قيمة فنية لأنها صور نوستالجية ومألوفة للعابدين في آن واحد معاً، وهي تتصف بهذه السمة نظراً لطبيعتها التكرارية والتقليدية.

تقدم إحساساً بالانتماء إلى مكان ما، كونها جزءاً من تراث أصيل مستمر. وهي تطمئن لأنها لا تقوم بالمجازفات، تربط المحلي بالعالمي وهكذا تُطمئن ثانية لأنها تربط الفرد العابد بالجماعة الإسلامية ككل وعلى الأرجح ببيئته الأصلية، أو ببيئة متخيّلة ما يحب أن يرتبط بها.

إن أحد أفضل الأمثلة على الأعمال الفنية الإسلامية التي تخلو من القيمة الفنية هو فن الخط. فالكلمة العربية «للسلام» تشكل بنية حمامة، مثلاً، وهي تصميم شعبي موجود على كثير من القمصان. إن هذه الأمثلة عن فن الخط تعبّر تقنياً على نحو رائع عن البراعة التي يمكن أن يظهرها الخطّاط. إنها عادة سقط متاع، لعب ببعض التصميمات والموضوعات الواضحة من أجل تزيين نص، يكون في أغلب الأحيان تافهاً ومفخّماً، وهكذا لدينا مثلاً خمس رؤى للحمامة من أجل «السلام». لدينا الكثير من الأحرف «المندفعة» وكلمات لمفاهيم سياسية مثل «الحرية»، وبعض الأشكال الثخينة والقوية ترتفع فوق كثير من الكلمات الأصغر والأنحل في عمل خطاطين حديثين مثل حسن مسعودي. تبدو هذه الكلمات السياسية كأنها تهيمن على الفراغ كما يفعل قطاع الطرق. هذا سقط متاع بسبب استخدامه للروابط الواضحة واستخدامه غير المتقن للتصميم المُقحم. أكيد أنه ماهر كمعظم سقط المتاع لكنه محدود في ما يستطيع تصويره.

فن الخط هو الفن الإسلامي الأعلى

هناك نقطة أخرى تحتاج إلى التوضيح في نقد الفكرة القائلة إن فن الخط يمكن أن يكون كافياً لإشباع توقنا ورغباتنا الملحّة. ربما كانت

الكلمات واللغة كافية، ولكن فن الخط هو أكثر من مجرد إعادة إنتاج للكلمات واللغة. إن ما يُقدّم في فن الخط الإسلامي ليس جمال معنى الكلمات، ولا تصنع الكلمات جمال اللغة. إن ما يقدّمه هذا الفن هو جمال الأشكال والأسلوب، ولا يتعلق بالكلمات. بالطبع، ليس هذا ما قيل عموماً؛ ذلك أن الكتابة تعد ثانوية بالنسبة لموضوع الكتابة. إن برهان الحجة بأن الكتابة وليس معنى النص هو المسألة الجمالية الرئيسة سهل، بما أن الكتابة يمكن أن يستمتع بها المشاهد الذي لا يمتلك أي فكرة عما تعنيه.

إن النقطة التي طرحها أنطوني ويلش Anthony Welch وشيميل Schimmel مرة بعد أخرى هي أنه نُظر إلى حروف العربية على أنها تمتلك دلالة تتجاوز كونها مجرد أجزاء من لغة. من المفترض أن يكون هناك تشابه بين شكل اسم الرسول وعابد ينحني في الصلاة، ولقد عُلّق على هذا غالباً، ورُبط بدين يُدعى الإسلام، أو الاستسلام. وعلى نحو مشابه، يتألف اسم الله وجزء من الشهادة -لا إله إلا الله- على نحو كبير من حروف عمودية منتصبة. وغالباً ما تُقارن الحروف بالناس أو أجزاء من العالم، ويُنظر إليها على أنها تمتلك دلالة تتجاوز كونها مجرد حروف. يمكن أن يشك المرء بهذا، وليس من الصعب تحديد نقاط التشابه بين علامات بسيطة نسبياً على الورق وأشياء ذات ثلاثة أبعاد. إن شكل الحروف يُستخدم أحياناً كمساعد على التأمل، كما يركز العابد على مظهر كلمة أو حرف.

لو كان لكلتا الكلمتين معنى وكانت الحروف نفسها تمتلك معنى، أو المعنى نفسه مثلاً، ألا يؤدي هذا إلى الإفراط في التركيز؟ يمكن أن

يتساءل المرء: لماذا لم تكن الكلمات قوية بما يكفي كي تعبّر عن الفكرة التي من المفترض أن تُوصلها. يجب أن يكون واضحاً أن ما اقتُرح ليس أن الكلمات يمكن أن تُنظّم مادياً بطرق معيّنة للتشديد على نقطة معينة، ولكن الحروف التي تكوَّن منها الكلمات هي مظاهر من البنية الدلالية. وهي نفسها تمتلك معنى. وهي هناك لكي تتواصل معنا تماماً كما الكلمات. من المفترض أن تكون الحجة أنه كما يمكن أن نشتق المعنى من الكلمات والجمل، يمكن أن نشتق أيضاً المعاني من الكلمات وحتى الحروف كأشياء مادية. أي أن نقبل حرفياً فكرة أن أجزاء السور هي آيات الله، وليست كلمات وعبارات لها معنى فقط وإنما أيضاً حروف لها معنى. مؤكدٌ أن صوفيين من أنواع معيّنة يتأملون أشكال الحروف، بالطريقة نفسها تماماً التي يمكن أن يتأملوا بها نصوصاً من القرآن أو في الواقع أي شيء يعدّونه إشارة إلى الحضور الإلهي.

يجب أن نكون حذرين من قبول هذه النظرية على أنها غير إشكالية؛ ذلك أن أديانا أخرى تعتقد أيضاً أن هناك شيئاً ما خاصاً جداً إزاء الحروف التي تُكتب بها نصوصها الدينية المحورية، وتستخدم تلك النصوص في التأمل والتطور الروحي. وبما أن الحروف كلّها مختلفة بعضها عن بعض، من الصعب أن نرى أي حروف معيّنة يمكن أن تكون ملائمة لمهمة كهذه. وإذا رأى المرء العالم زاخراً بإشارات الله، كما يفعل المتصوّف، عندها لا توجد مشكلة في رؤية الحروف كإشارات لله، ولكن عندها سيكون كل شيء إشارة لله بأي حال، وهكذا فإن هذا الموقف من الحروف لا يخبرنا في الواقع أي شيء عن الحروف. السبب الآخر لاهتمامنا بفرضية الحروف هي أنها يمكن أن تُعد صيغة من الشرك.

يمكن أن يُنظر إلى الحروف نفسها على أنها تملك قوة معيّنة، وعندها يمكن أن تخدم في الحجب أو النقش، ويمكن أن يوحي هذا بأن الحروف هي التي تساعدنا، وليس الله، حينما تتحسن الأمور.

ثمة نقاش ذو صلة قام به ديريدا عن مركزية العقل. يرى ديريدا أن انفصال الكلمات عن معانيها ليس شيئاً يجب أن نعتقد أنه محتوم، برغم أنه سمة ما يدعوه بـ «الثقافة الغربية». ثمة أمثلة عن أحجام الكلمات وامتزاجات الكلمات في القصائد والشعارات تمتلك دلالة تتجاوز معناها الحقيقي، وبالطبع هناك أيضاً تراث من التلاعب السحري بالكلمات والحروف كرموز. سيكون من الخطأ الافتراض أن هذه سبق وكانت مظاهر مهمة جداً من الأيقنة الغربية. من ناحية أخرى يمكن أن تعد خصائص أكثر أهمية لمفهوم الجمال الإسلامي، بمعنى أنه غالباً ما نُظر إلى الكتابة أكثر من مجرد كونها كتابة، ولكن مظهرها نفسه في غاية الأهمية. ويُنظر بنحو صائب إلى كثير من فناني الخط كحرفيّين معلمين بسبب تفوّق العمل الذي يمكن أن ينجزوه، ولا يمكن أن يكون معنى النص هو المؤثر، بما أنه اعتُرف بهذا بأنه مؤثر من دون أي تزيين أو أداء معيّن مكتوب أو نبوئي.

إن دور الإسلام كدين توحيدي أكثر جدّة ربما قاد، إلى حد ما، إلى البحث عن مقاربة بديلة للتمثيل، ولقد فُهم تحدي مركزية العقل وطُوِّرَ في محاولة لتأسيس فرق حقيقي بين الإسلام والأديان المنافسة الأقدم. ما ينبغي أن نكون حذرين منه هو النظر إلى الكتابة من قيمتها الظاهرة ككتابة. إن كون فن الخط كتابة فحسب، وكونه يتألف من كلمات وجمل

يمكن أن تُقرأ، لا يتبع أن معاني تلك الكلمات والجمل هي كل ما تمثّله تلك الجمل والكلمات. على العكس، ليس للمعاني صلة بالمعنى الجمالي لرسوم الحروف نفسها، التي هي أحياناً غير قابلة للقراءة حرفياً (استخدام هذه الكلمة مفيد هنا) وغالباً ما يكون من الصعب قراءتها. إن بعض أساليب الكتابة الكوفية و الفارسية غير قابلة للقراءة على نحو متعمّد، وربما هي جميلة على نحو مضاعف. إن الشعارات هي أحياناً مهيبة في فن الخزافة الإيراني (مثلاً: إن الإخلاص يدعّم الأفعال) وتضاهيها عظمة الكتابة، التي هي أحياناً كوفية ورقية ومضفورة، حيث الزخارف التي على شكل سُعيفة موضوعة على نحو مستو تشمل الإناء كله وموصولة بسُطيح*.

ما نلاحظه على نحو خاص في كثير من هذه الأعمال هو وضوح التصميم؛ فبعض الشعارات على الآنية مكتوبة على نحو جميل ولكنها مبتذلة. يمكن أن تشير على نحو جيد إلى الفنان وإلى صاحب الإناء، ولكن الأسلوب الذي كُتبت به يجعل المرء يشعر قبل أن يقرأها بأنه تم التعبير عن عاطفة ما مؤثرة. ما يجري هنا هو بالفعل كتابة، ولكن محتوى الكتابة له أهمية قليلة، فالشكل هو الأهم، وهذا عكس مركزية العقل تماماً.

ينتقد ديريدا زعم عالم الإناسة ليفي ستراوس بأن قبيلة النامبكوارا Nambikwara لا تكتب بل ترسم على القرع فقط. هذا مثال ممتاز عن مفكر (ليفي ستراوس) غير قادر على ملاحظة ما هو أمامه بسبب

* حلية معمارية ضيقة مسطحة.

المفهومات السابقة التي تهيمن على فكره. يقول ليفي ستراوس: إن أبناء القبيلة يسمّون الكتابة بكلمة تعني «رسم الخطوط»، ولهذا أهمية جمالية بالنسبة إليهم، ولكن فقط أهمية جمالية. لا يمتلكون فكرة عما تعنيه الكتابة أو ما يفعله علماء الإناسة حين يكتبون في دفاتر ملاحظاتهم. هل ما يفعلونه هو في الحقيقة كتابة؟ يقول ديريدا في تعليقه على هذه الفقرة إنها كتابة نعم، على الرغم من أنها ليست كتابة بالمعنى الكامل الذي نعرفه للكتابة. حين يحصلون على ورقة وقلم رصاص للمرة الأولى لا يعرفون ماذا يفعلون بهما ولكنهم بعد قليل يرسمون خطوطاً متموّجة، وهذا ما يبدو أن الأوربيين يفعلونه، وهكذا ينسخون ما يعدونه الكتابة. ومن المثير أن بعض الحِرَفيّين لم يفهموا على ما يبدو العربية لأنه حين نرى ما كتبوه على الآنية والرسومات نشعر أنهم نسخوا ما كان أمامهم، وهذا لم يكن صحيحاً دوماً. كان هذا عند الفنانين نسق خطوط متموجة فقط، نسقاً يجب أن يُعاد إنتاجه، ولكن بمعنى بعيد جداً عنهم. هل كانوا في الحقيقة يكتبون العربية؟ نعم كانوا يكتبونها على الرغم من أنهم لم يفهموها ولم يدركوا ما الخطأ فيما كانوا يفعلونه حين فهموه خطأ.

وبسبب كون فن الخط كتابة فحسب فإننا نشدد على علاقته مع اللغة التي يعمل فيها. ولكن يمكن ألا تكون اللغة ما هو مهم لفن الخط، وربما كانت المفارقة أن اللغة هي المظهر الأقل أهمية فيه. أحياناً يفعل هذا الفنانون الذين على ما يبدو لا يفهمون معنى ما يرسمونه، ولكن من المثير أنه في هذه الحالات تكون الأساليب في أغلب الأحيان فقيرة وفظة، بما أن هؤلاء الكتاب غير متأكدين بما يكفي من الأسلوب الذي يستخدمونه كي يُنجحوا ما يفعلونه. من ناحية أخرى، إن بعض أمثلة

فن الخط الأكثر جمالاً على الآنية مبتذلة من حيث المعنى. إن كثيراً من الشعارات هي على ما يبدو عبارات تتمنى الحظ الجيد (السلام التام والسعادة والصحة والهدوء والكرم والرحمة لمالكها) ونحصل أحياناً على اسم ذلك المالك والحِرَفيّ الذي صنعها، وعلى تاريخ صنعها. من النادر أن تمتلك عبارات كهذه عمقاً روحياً عظيماً، ولكن حتى حين نعثر على عبارات قرآنية أو دينية أخرى يمكن أن نتساءل كيف استُخدمت. مثلاً، إن صحناً كُتبت كلمة الله على قاعدته هو شيء مادي جميل، وفن خط رائع أيضاً، ولكن المرء يتساءل إن كان مستخدم الصحن من المفترض أن يتساءل عن وجود الله فيما هو يقطع برتقالة فيه، أو يشرب الحساء، أو فيما هو يضع شيئاً على خبزه. من المحتمل أن تكون هذه الإشارات الدينية تعبيراً عن الآية قرآن ﴿كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ﴾ [القصص: 88] أو فكرة أن وجهه في كل مكان ﴿فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ﴾ [البقرة: 115]. اقترح كثيرون أن التواتر الذي تُستخدم به العبارات الدينية هو إشارة إلى الحساسية الدينية العميقة للسكان. فهم يريدون أن يُذكَّروا دوماً بالله، حتى حين يأكلون ويشربون، ويستحمون ويسترخون. ربما فعلوا هذا، وربما كانت بعض الأقوال ذكية جداً. ثمة طبق فارسي كُتب على حافته «المعرفة مُرّة في البداية ولكنها حلوة في النهاية». ولكن كثيراً من الأقوال تافهة، ومع ذلك إن الأعمال وفن الخط في غاية الروعة. ما يُعجب به المرء اليوم وما أُعجب به في الماضي أيضاً هو العمل الفني الذي يراه أو ما هو منقوشٌ عليه. إن معنى النص ليس ثانوياً، إنه غير ذي صلة بالعمل كشيء جمالي فحسب.

يمكن أن يعتقد المرء أن هذا غير صحيح وكيف من الممكن أن يستخدم الفنان نصاً قرآنياً ولا يريده أن يُلهم مستخدم العمل؟ ألن يكون من الخطأ استخدام نص كهذا كمجرد تزيين؟ إن الصعوبة في قبول هذا الاعتراض هي أننا نكون في موقع يتطلب منا شرح تلك الأعمال كلّها التي ليس عليها أقوال دينية، ولكن التي تذكر الفنان، أو تمدح المالك، وينبغي أن نسأل إن كانت تلك العبارات استُخدمت أكثر من تزيين. يمكن أن نقول: إن العبارات الدينية استُخدمت أكثر من تزيين، والعبارات الدنيوية مجرد تزيين، ولكن هذا غير معقول. أي ينبغي علينا أن نفكّر بشخص ما يتأمل صحنين جميلين، على أحدهما كتابة دينية وعلى الآخر كتابة دنيوية، وننظر على نحو مختلف إلى قطعتين من فن الخط جميلتين على نحو مساو. هذه هي مركزية العقل بالفعل! ومن وجهة نظر جمالية ليس لمعنى الكلمات أهمية، على الرغم من أن المعنى من المنظور الروحي في غاية الأهمية. إن الإيمان على نحو مختلف يعني اقتراح أنه حين ينتهي المرء من تناول حسائه ويعثر على كلمة «الله» في قاعدة الطبق فإنه يمتلك وجهات نظر جمالية عن الإناء مختلفة عما هو الأمر حين يرى كلمات مثل: «صنعه صالح» على صحن مشابه. أكيدٌ أن الطريقة الأفضل لرؤية هذا النوع من الموقف هي حين يعجب الفرد برشاقة ومهارة العمل، بما فيه فن الخط، ويمكن أن يعزو كلا التعبيرين اللغويين إلى قوة الله. لماذا لا يكون صالح فخوراً بعمله ويوقّعه؟ يجب أن نرد عبر الإعجاب بما نراه أمامنا، إذا كان مثيراً للإعجاب، ونؤجّل تقويمنا لما تعنيه الحروف إلى مناسبة مختلفة تقتضي ذلك.

ولكن أليست الحروف جزءاً لا يتجزأ من العمل الفني؟ أليس من المفترض أن نقرأ الكلمات والصورة معاً؟ أحياناً هذا منطقي. مثلاً، ثمة الكثير من الآنية الخزفية الفارسية التي كُتبت عليها قصائد أو تعبيرات عاطفية وترتبط الكلمات بوضوح بالعمل. إن الصحن الذي رُسم عليه موضوع شائع في اللغة البصرية الفارسية، هو الأمير خسرو يراقب شيرين التي تستحم، يشير بوضوح إلى قصيدة ألّفها نظامي يحصل فيها هذا الحدث، وتنسجم الكلمات والصورة معاً على نحو جميل. وعلى نحو مشابه، إن إبريقاً فارسياً عليه شِعرٌ غزليٌّ يشير إلى شفتي العاشقة يمتلك شعاراً متعلقاً بوظيفة العمل الفني نفسه. ولكن حتى في هذه الحالات حيث ترتبط الكلمات والعمل الفني على نحو وثيق ليست هناك حاجة كي يُقرآ معاً. يمكن الاستمتاع بالعمل كما هو من دون الحاجة للانتباه إلى الكلمات، ويمكن أن يُعجب بالكلمات كونها رائعة على نحو منفصل عن استخدامها في العمل. إن معظم زائري المتاحف التي تُعرض فيها أشياء كهذه لا يدركون هذه المسائل الثقافية الأشمل بما أنهم لا يمتلكون فكرة عما تعنيه الكلمات أو الرمزية، إلا إذا قرؤوا المعلومات التي في الملصقات المرفقة. ولن تساعدهم قراءة المعلومات إلا إذا كانت مسهبة، وهكذا ربما كان عليهم قراءة الدليل. هل يجب أن يقرؤوا الدليل لكي يقدروا على تذوق الأشياء جمالياً؟ على الرغم مما ستقوله حوانيت المتحف من دون شك، فإن الإجابة هي كلا. إن جمال الأعمال ظاهر لأي مشاهد، حتى لو كان يعرف أو لا يعرف الكثير عن شيرين، وعن نظامي أو عن معنى الكلمات التي على الآنية الخزفية.

من المهم أن نطرح هذه النقطة لأن كثيراً من الذين يقولون: إن «فن الخط هو الفن الإسلامي الأعلى» يشيرون إلى الحضور الكلي للكتابة على الأعمال وأيضاً إلى حقيقة أن كثيراً من اللوحات ترافقها النصوص. يوحي هذا بأن الكتابة مهمة جداً لما عد الوعي الجمالي الإسلامي، بما أن الكتابة منتشرة في الأمكنة جميعها. يجب أن نشدّد على أن الآثار واللوحات هي أشياء دنيوية على نحو كبير، بينما الكتابة تتعلق بوضوح بهدف الفن الديني، في دين كالإسلام يستند إلى كتاب. إذ إننا نعثر حتى في أشياء عادية كالأطباق على اسم الله، وإذا كانت هناك إشارات دينية في سلسلة كاملة من الأشياء العادية، فإن هذا يُظهر كيف أن الكتابة هي الشكل الفني الأعلى عند المسلم. نستشفُّ من هذا أيضاً أن التمييز بين الدنيوي والمقدس الذي يقوم به أولئك الذين ينتمون إلى أديان أخرى كثيرة لا ينطبق على الإسلام. في النهاية، إذا كانت الإشارات إلى الدين موجودة في الأمكنة جميعها، ألا يُظهر هذا أن الدين هو العامل الأكثر أهمية في حيوات الجميع في الجماعة الإسلامية؟ يتلاءم هذا على نحو جميل مع المبدأ الصوفي القائل إن التمييز بين المقدس والدنيوي هو جوهرياً غير حقيقي، وأنه إذا نُظر بدقة كافية إلى الدنيوي سنكتشف أنه في الواقع كالمقدّس.

وعلى الرغم من أن هذا المبدأ مؤثر، فإنه لا حاجة لنا لقبوله. ثمة عدد من الطرق المختلفة لتقويم الأعمال الفنية. يفحصها الباحثون على نحو شامل، ويقارنونها بأعمال أخرى مشابهة وغير مشابهة، ويقيسونها. هذا ما لا نفعله عادة حين ننظر إلى العمل. ننظر إليه من

منظور معيّن ولا يعنينا إن كان يبدو مختلفاً من وجهات نظر أخرى، أو إن كنا قد فحصناه بالتفصيل لكي نضمن أننا لم نفقد أي شيء موجود فيه. ما هو أكثر أهمية هنا هو أنه لكي نرى شيئاً على نحو جمالي علينا أن نراه فقط، لا نحتاج إلى معرفة الكثير عنه مطلقاً. لا يعني هذا أن المزيد من المعرفة عنه يمكن ألا يكشف سمات جمالية إضافية، ولكن ما هو جوهري هو ما ندعوه بـ «العمل الفني». لو افترضنا أننا نستطيع أن نرى ما يكفي منه للقيام بحكم ما، فإننا نفعل ما يكفي إرضاء للمعايير الأساسية لفلسفة الجمال. بوسعنا رفض فكرة أن الكتابة حيوية لفهمنا الجمالي لما نشاهده. إنها تفصيل آخر من العمل فحسب. إنها أحياناً مهمة لأن العمل يكون ناقصاً من دونها. هذه هي حالة بعض الشعارات التي هي تافهة بحد ذاتها، ولكنها مكتوبة على نحو جميل وتعد جزءاً أساسياً من تصميم الشيء كله. من ناحية أخرى، إن بعض الصيغ الدينية والشعرية التي هي جميلة في ذاتها وعميقة يمكن أن تكون غير جوهرية للعمل بصرياً، وهكذا لا حاجة لكي تكون جزءاً من ما نأخذه بالحسبان حين نقومه جمالياً. إن فن الخط يحتاج إلى أن يُوضع في موضعه. إنه ليس الفن الإسلامي الأعلى.

ثمة رعب من الفراغ في الفن الإسلامي

يقول عبد الكبير الخطيبي ومحمد السجلماسي Mohamed Sijelmasi إن «مسبّقين يتحكمان بالنظر إلى الفن الإسلامي هما مقته للمكان الفارغ... وطبيعة استخدامه التي لا مسوّغ لها للهندسة»[20]. هذان تعليقان على المكان وتنظيمه، وعلى الرغم من أن الكاتبين

يصفاهما بأنهما مسبّقان لا يبدو أنهما يدحضان وجهات النظر هذه؛ أي إنهما يبدوان وكأنهما يقبلان أن الفن الإسلامي يمقت المكان الفارغ ويمتلك موقفاً إيجابياً جداً من الأشكال الهندسية، ربما حتى لو أنّ الأخيرة لا تُستخدم عادة داخل سياق معيّن. أتت فكرة أن هناك مقتاً للمكان الفارغ من حقيقة أن كثيراً من الفن الإسلامي تزيين مُحكم على نحو كبير، والفراغ المتاح للفنان مستخدم كلّه.إن استخدام الأرابسك والأشكال الهندسية يشجع على هذا، بما أنه كلما استُخدمت في المكان ولّدت المزيد من الأشكال والامتزاجات الجميلة للمفاهيم المكانية.

يرى رتشارد إتنغهاوزن 30 أن رعب الفراغ في الزخرفة الإسلامية يعود إلى ثلاثة عوامل:

1. الحياة في المدن حافلة بالأحداث وقد نُظر إلى هذا على أنه طبيعي وملائم للحضارة.

وعليه فإن الفن بوصفه نتاجاً رئيسياً للحضارة يجب أن يكون غنيّاً على نحو مشابه. لا تبدو هذه حجة معقولة جداً؛ ذلك أن معظم الناس في الغرب يعيشون في المدن المكتظة، ويُنتج معظم الفن في تلك البيئة. ولكنَّ كثيراً من الناس، بما فيه كثير من الفنانين، يفضّلون البيئات الفارغة والمهجورة. يمكن أن يُقال إنه كلما كانت بيئة المرء العادية أكثر اكتظاظاً، ازدادت القيمة التي يضفيها المرء على ما يتغاير معها، أي الفراغ. من المؤكّد أن كثيراً من الفن اليوم يحتفي بالفراغ، وكان آخر فائز بجائزة تيرنر (2001) هو مارتن كريد Martin Creed الذي فاز بالجائزة عن نصب دُعي «الأضواء تشتعل وتنطفئ». إن أحد الأشياء الرائعة في هذا النصب، الذي يتألف من ضوء يشتعل وينطفئ في غرفة،

هو أنه لم يغيّر البيئة مطلقاً لكي يطرح أي نقطة كان يطرحها، عدا توضّع الغرفة جانباً وجعل الضوء يشتعل وينطفئ. وبغض النظر عن الآخرين الذين يأتون لمشاهدته، كان المكان فارغاً، وهذه حالة الكثير من الفن المعاصر؛ ذلك أن قاعات العرض تعرض العمل بطرق مقتصدة جداً، بحيث يكون هناك الكثير من الفراغ حول الأعمال الفنية وفيما بينها. إن إحدى متع معارض كهذه هي أننا ندخل إليها تاركين وراءنا المدينة المكتظة والمشغولة، حيث الفراغ يُستخدم على نحو مكثّف، ونكون في بيئة نشعر فيها بالمكان، بما أن موضوع المعرض هو غالباً غير مصرّح به بحيث يبحث المرء في مكان آخر عن السياق الذي يملك داخله معنى. إن السياق هو غالباً فراغ.

2. يجب تجنب فراغ الصحراء والبيئة الريفية، والامتناع عن استخدام المكان يجعل الفنان يبدو وكأنه لا يمتلك أفكاراً أو مهارة كافية.

إن هذا كلام مثير. صحيح أن الثقافة العربية لا تميل إلى تفضيل الصحراء على غرار أولئك الذين يأتون من خارجها والذين تأسرهم بانفتاحها الواسع وأمكنتها المحفوفة بالخطر. من الصعب معرفة كيف خَبرَ المسلمون في الماضي بيئتهم، ولكن السفر كان أكثر خطراً وصعوبة منه اليوم. يمكن أن يستغرق الحج إلى مكة سنوات، بينما لا يحتاج الحجاج في هذه الأيام سوى إلى التحليق في الطائرة طوال الرحلة، ذلك أن إمضاء وقت طويل في اجتياز مناطق خالية كان تجربة مشتركة في ذلك الوقت لأولئك الذين سافروا، وبالطبع إن معظم الناس لم يسافروا بعيداً مطلقاً عن مكان ولادتهم. ولقد سافر الناس على نحو مكثف، وليس من أجل الحج ومن أجل أن يكسبوا الرزق فحسب، وإنما أيضاً لكي ينجوا

من الموت على أيدي جيوش معادية أو المرض والمجاعة. إن الذين يعيشون في المدن لهم جذور في الريف، الذي غادروه، وإذا كانوا منخرطين في التجارة أو التعلم فإنهم سيحتاجون إلى السفر إلى مدن أخرى.

من الصعب قراءة أي موقف جمالي معين في أسلوب حياة من هذا النوع، بما أن فراغ الصحراء ليس هو المهمّ هنا، وإنما حقيقة أن الناس كانوا مضطرين إلى أن يسافروا ويجتازوا مسافات طويلة وصعبة. على أي حال، من غير الواضح أن الصحراء بدت خاوية للمعتادين عليها، بما أنها بالنسبة إليهم بيئة مألوفة. لا تبدو فارغة إلا لأولئك القادمين إليها للمرة الأولى، وعندما يعتاد المرء تلك البيئة تصبح غنية بالتفاصيل. من الصعب قبول القول إن لتجربة الصحراء أي تأثير معيّن في المواقف من الفراغ.

3. إن الميل العربي / الإسلامي إلى المبالغة يُعبّر عنه جمالياً على نحو أفضل عبر تصميمات مكتظة جداً.

هذا كلامٌ لا أساس له، ومؤكد أنه لا يوجد دليل على حقيقته. ثمة أدلة كثيرة على التزيين القليل في الفن الإسلامي، ولذلك فإنه خاطئ. من ناحية أخرى، صحيح أن هناك أمثلة كثيرة عن الأرابسك وأشكال أخرى من التزيين تغطي القسم الأكبر من المكان المتاح لها. فصفحات الكتب ملأى بالكتابة والتزيينات الهامشية، وغالباً ما يكون داخل الأبنية مزيّناً على نحو مفصّل بالزخرفة المنشارية على الخشب وبالموزاييك المعقد، وتصميمات السجاد وهكذا دواليك. إن المنمنمات الفارسية غالباً ما تكون على صفحات مكتظة بأمور تحدث، وحيث يوجد مكان فارغ يهيمن

عليه على نحو سلبي النص الذي يرافق الصور. إن الآثار الفنية ملأى بالزخرفة، وتتنافس فيها التصميمات الهندسية مع الكتابة، وغالباً ما يتم التركيز على تفاصيل الشكل. ويلجأ الشعر العربي والشعر الفارسي إلى اللغة المفخّمة ولا يتضايقان من استخدام صيغ المبالغة في آلياتهما الوصفية. إن إحدى أفضل الإشارات إلى هذا الميل هي الألقاب التي تُمنح للأشخاص. لقد وقّع الرسّام محمد إسماعيل أصفهاني عمله في 1275 / 1858 كالآتي: «عمل إسماعيل المتواضع، الرسام المكلل بالغار». ويُقال عن الشاعر «معين مسافر» إن «سموّه نادر المثال في زمنه». (يجب أن نضع هذه الألقاب المفخّمة داخل سياق الفنانين الذي عزوا مواهبهم بتواضع إلى الله، بينما سمحوا لأنفسهم بأن يُوصفوا وكأن موهبتهم كانت خاصة بهم). إذا كانت هذه هي الألقاب التي تُمنح للفنانين المتواضعين، لن يكون من الصعب تصوّر تحليقات الفصاحة المخصّصة للحكام، رعاة أولئك الفنانين! إن إناء تسوّل من الفولاذ والذهب صنعه للمتصوفين المتجولين ابن عباس يحمل توقيعه وفي خاتمة قصيدة طويلة قليلاً هناك كلمات: «إن ابن عباس مشهور في سبعة أقاليم من المعمورة»[31]. تشدد الصوفية على أهمية التواضع، كما يفعل الإسلام نفسه. ألن يكون من الملائم أكثر جعل الإناء متواضعاً قدر الإمكان وعدم كتابة أي شيء عليه؟ لماذا هذا الإلحاح الظاهر لملء الفراغ على نحو كامل، والقيام بإشارات مفخّمة إلى الكاتب؟ وعلى نحو مشابه، ثمة بعض السكتات في الموسيقا، وحتى حين تتوقف معظم الآلات، فإن واحدة أو اثنتين غالباً ما تواصلان العزف إلى أن تنضم إليهما آلات أخرى، ويمكن أن يتوقف المغنّي من أجل أن تتواصل الموسيقا، وحين تتوقف الموسيقا فإن الصوت البشري يتولى الأمر قليلاً.

كل هذا صحيح، ولكنه بعيد عن الحقيقة الكلية. ثمة أمثلة كثيرة في الفن الإسلامي عن موقف نادر جداً من التصميم. مثلاً، إن استخدام فن الخط على الأطباق هو غالباً مقيد جداً، بكلمة واحدة تُكرر على الحافة، أو حتى كلمة واحدة في مركز الطبق. ولقد نُبّه إلى أن الجوانب الخارجية من المساجد هي بسيطة جداً في أغلب الأحيان، إن الداخل فارغ على الدوام، وهذا أمرٌ علّق عليه المستشرقون كثيراً في القرن التاسع عشر قائلين: إنه يتغاير مع داخل الكنائس الكاثوليكية. إن بعض الرسوم واللوحات التزيينية للكتب هي فارغة نسبياً أيضاً، وتتألف من شخص واحد فقط، أو حيوان، أو نبتة، وهذا كلُّ شيء. إن أشكال الأواني الخزفية الإسلامية الأولى ليست كثيرة، وهي بسيطة. وعلى الرغم من أن الألوان المستخدمة كانت غالباً محكمة، فإن الأحجام لم تكن كذلك. ولقد أُشير في أغلب الأحيان إلى أن تزيين كثير من الأعمال التي كهذه يخدم للتغاير مع الخط على الآنية، وللتشديد على سهولة ذلك الخط. أخيراً، يجب أن يُقال: إن في الأدب أمثلة كثيرة من شعر ونثر نادرين، وربما كان شكل النص أهم من النص الفعلي. وهذا سهل في الغالب ويتجنّب المبالغة في التفاصيل. ولقد نوقشتْ البنية الأساسية للسلّم الموسيقي لوقت طويل، ودار الجدل من أجل تحديد أي نوع من السلّم سيكون أكثر تعبيراً، ويسمح بالبراعة الفنية الفائقة والارتجال، وليس لتحديد أي سلّم يسمح بالصمت الأقل في المدة التي تُعزف فيها الموسيقا.

من المهم دحض الماهويّة essentialism التي تبحثُ في موضوع أو أسلوب يجري عبر الفن الإسلامي، وكأن هذين يعرّفان ذلك الشكل

الفني. لو كان هناك خطط أو أسلوب كهذا فإننا نستطيع استخدامهم لتعريف الشكل، ولكنه لا يوجد. هل بوسعنا القول: إنه لا يوجد إذاً شيء مختلف إزاء الفن الإسلامي بالمقارنة مع أشكال أخرى للفن؟ حسناً، هذه مسألة يجب التشديد عليها. ثمة سمات أسلوبية في الفن الإسلامي موجودة في كثير من أشكال الفن الأخرى، ولكن ليس إلى الحد نفسه، وثمة موضوعات موجودة على نحو أكبر في أشكال فنية أخرى أكثر مما هو عليه الأمر كثيراً في الفن الإسلامي. يجب أن ننبّه إلى هذه الاختلافات، ولكن يجدر أيضاً أن ننبّه أنها لا تعرّف، وإنما توحي بالاختلافات. لا يمكن استنتاج فروق عامة جداً في الإيمان أو التفكير من فروق كهذه؛ ذلك أنه بالنسبة إلى أهدافنا هنا ليس ثمة دليل على وجود فروق محددة بين الفن الإسلامي وأنواع أخرى من الفن، مما يعني أننا بحاجة لاستخدام جمالية مميزة أو آلية مفهومية أخرى لتحليل الفن الإسلامي. ربما كان ابن رشد على صواب حين انتقد نظراءه بسبب ميلهم إلى رؤية الأمور إيجابية دوماً «آه أيها العرب، لقد جعلتم كل شيء يبدو جيداً، حتى الهزيمة»[32] ولكن لا يوجد سبب للاعتقاد بأن هذا ما يزال يسمُ العرب، أو المسلمين عامة، أكثر مما يسم مجموعات ثقافية أخرى. كان أحد أقوى رموز الأدب العربي في السنوات الخمسين الأخيرة هو النكبة، الكارثة التي نجمتْ عن تأسيس دولة إسرائيل. إن هذه النكبة لم تُصنّع لكي تبدو جميلة، بل على العكس، نوقشتْ معانيها الضمنية بالنسبة إلى العالم العربي والإسلامي على نحو لا نهائي واستُقصيت جمالياً. سنورد بعض الأمثلة عن هذا، ونتحدث عن بعض التقنيات في العربية للتعامل مع الكوارث فيما بعد. نحتاج في هذه

المرحلة إلى تذكير أنفسنا بأنه حين أشار ابن رشد هنا إلى العرب كان يعني العرب وليس بالضرورة المسلمين. إن عرب المرحلة الجاهلية قبل وصول الإسلام، كانوا معروفين جيداً بحبهم للشعر واللغة المفخّمة من الأنواع كلّها. لهذا قدم الله رسالته داخل شكل اللغة التامة من أجل أن يسهّلها لهم لكي يقبلوها، وسنرى أيضاً كيف تعمل هذه الحجة حين يتم التحدث عنها بتفصيل أكبر.

2

اللّٰه بوصفه خالقاً، فن الخط والرمزية

هل الله هو الخالق الوحيد؟

قال عبد الكبير الخطيبي ومحمد السجلماسي:

إن الفنان المسلم المقيد كما هو الأمر بحظر عام لأي معالجة شكلية للملامح الإلهية أو البشرية يجب أن يعود إلى النظرية الأصلية التي تؤكد أن كل شيء يجب أن يمر عبر النص المقدس، ويعود إليه ثانية... يبني الفنان المسلم شبه شيء (ذلك أن الله فقط يستطيع أن يُبدع)... فهو يستهلّ فناً باطنياً روحياً يملأ الفراغ... فن خط المطلق... هندسة مجازية للمقدس. من هنا المثال المثير للأرابسك... يقود هذا إلى الاستنتاج العام بأن العامل الجوهري في الفن الإسلامي هو... دافع نحو التطهير المطلق[33].

هل صحيح حقاً أن اللّٰه هو الوحيد الذي يستطيع أن يُبدع؟ إذا كان هذا صحيحاً، ما هي المعاني الضمنية التي ينطوي عليها هذا فيما يتعلق بالمفهوم الجمالي الإسلامي؟ ثمة نقاش مطوّل في الفقه الإسلامي حول الطريقة التي يشمل بها فعل اللّٰه أنواع الأفعال جميعها. طوّر علماء الكلام الأشاعرة نظرية الكسب، ووفقاً لهذه النظرية إن اللّٰه فقط هو الذي يفعل، وأفعالنا هي بمعنى ما مكتسبة من الفعل الإلهي. إن الآلية الدقيقة هنا هي خلافية، ولكن ما هو مهم هو أن هناك إحساساً قوياً

بأن كلٌّ ما يحدث هو نتيجة لما يفعله الله، بما فيه أفعالنا المتعارفة. ويشير القرآن على نحو متكرر إلى قوة الله الهائلة، وحقيقة أن ما يحدث ينجم عن تلك القوة، وهكذا فإن المعنى الضمني هو أن الله هو الذي يقوم بالفعل، وليس نحن. من ناحية أخرى، يجب أن يُقال إن هناك أجزاء في الكتاب تمنح المجال للكائنات البشرية لكي تفعل، ونستطيع أن نختار أن نؤمن أو لا، ونستطيع قبول التوجيه أو رفضه، ونستطيع أن نقرر أن نكون أخياراً أو أشراراً. إن كان الله حقاً هو الذي يفعل في هذه الحالات جميعها، من الصعب معرفة ماذا نفعل بإمكانية الخيار الإنساني أو المكافأة والعقاب للأفعال البشرية التي تنجم عن هذا الخيار. بالطبع، ليست هذه مشكلة جديدة في الفقه، إن مصالحة قوة الله مع قوة مخلوقاته نقطة جدل تقليدية في الفقه وفلسفة الدين. وهكذا فإن الإسلام ليس في موقع مميز جوهرياً بالمقارنة مع الأديان التوحيدية الأخرى.

ثمة ثلاثة مصطلحات للخلق على الأقل. ترتبط كلمة خلق بالخلق بمعنى تصور إمكانية حدوث الأشياء، وتوحي بأن الخالق واع لعدد من الممكنات التي تكمن تُجاهه بوصفها قابلة للوجود. إن كلمة الباري تعني الخالق والمصوِّر وتتضمن تجميل الأشكال؛ وترتبط في أغلب الأحيان بالحرفيّين والمهندسين المعماريين[34]، والكلمة التي تعبّر عن الرسام في العربية هي المصوِّر. ويُنظر أحياناً إلى سلسلة الأسماء المختلفة لله، التي تنبع من لغة الخلق والإبداع، على أنها تتضمن أن الفاعل الحقيقي الوحيد هو الله. ثمة مقولات كثيرة كهذه في القرآن والنصوص الأخرى، ويمكن أن تُستخدم للقول إن محاكاة خلق الله، ولو على مستوى أدنى

كثيراً، عبر الفن، لا تنمّ عن إيمان. وغالباً ما يُنظر إلى الرسام كأفّاك، يحاول أن يتنافس مع الله كخالق. وبحسب أحد الأحاديث، إن اقتناء اللوحات هو مثل اقتناء كلب في المنزل، وسيتجنب الرسول وملائكته مكاناً كهذا. ولكن سعيدي والرومي يقولان بخلاف ذلك إن الفنان هو في الواقع عضو قيِّم في المجتمع نظراً لأنه يمثّل إبداع الله، في عمله، رغم أن جهود الكائنات البشرية يمكن أن تكون ناقصة حين تُقارن بفعل إلهي.

درجت العادة على القول أيضاً إن أحد أسباب الافتقار إلى الثروة بين كثير من الجماعات الإسلامية هو الموقف الجبريّ الذي شجّعه الإسلام، فكرة أن جميع الأفعال هي من مسؤولية الله وكل ما نستطيع أن نأمله هو أنه سيفعل جيداً لمصلحتنا. كان هناك وقت قال فيه الذين كتبوا عن الإسلام إن الإسلام الشيعي جبري، وهكذا فإن المسلمين الشيعة نادراً ما ينطلقون لتغيير طبيعة النظام الذي يعيشون في ظله، ولا يحتجون حتى على ما يرونه ظلماً. تغيّر الكلام بسرعة بعد الثورة الإيرانية، وصار يُقال إن الشيعة متمردون، بالمقارنة مع الإسلام السني. إن كلا الموقفين يفتقران إلى الدقة. يثمّن كثير من المسلمين على نحو كبير فضائل الصبر والتوكل من دون أن يؤكدوا في الوقت نفسه أن الفعل السياسي فارغ. ففي بعض المواقف يبدو من المرجّح أن الفعل السياسي يمكن أن يؤدي إلى غاية مفيدة، وقلة من المسلمين تتحاشى السياسة. وعلى نحو مشابه في المجال الشخصي، لا يُنظر إلى الله على أنه يفعل لنا كل شيء، وإذا فعل لن يكون هناك شيء لنا لكي نفعله. مؤكد أن الله يتوقع من مخلوقاته أن تتخذ خطوات لمتابعة غاياتها، بينما في الوقت نفسه تقرّ بأن الله هو الذي يقرر في النهاية إن كنا نحقق تلك الغايات.

إن إحدى الصعوبات الحقيقية في قبول هذا الموقف هو أنه يضع المؤمن الفرد في ورطة إبستمية. إذا عمل وحده وبذل جهوداً كبيرة سيبدو الأمر وكأنه لا يثق بقدرة الله على إنجاز خططه. وإذا لم يبذل جهداً كافياً، قد يكون السبب هو أنه يتوقع من الله أن يخرج حبات كستنائه من النار، من دون أن يكون الجهد البشري ضرورياً. يجب على أديان كثيرة التغلب على هاتين الحالتين المتطرفتين، والإسلام ليس استثناء.

معان متضمّنة للفن

ما علاقة هذا بالفن؟ إن فكرة أن الإبداع الفني محظور في الإسلام لأن الله هو الذي يستطيع أن يُبدع فحسب مغلوطة. إن دور الله المحوري كمبدع لا يبطل محاولات البشر في الإبداع، على الرغم من أن ما نعنيه بالإبداع حين ينجزه البشر يختلف كثيراً عن الإبداع الإلهي. فالصلة بين استخدامنا للّغة لوصف خصيصة الله المميّزة واستخدام الله للمصطلح نفسه لوصف خصيصة بشرية، مسألة خلافية جداً في الفقه. ولقد قيل إن الفرق بين الله ومخلوقاته ليس فرقاً في الدرجة بل في النوع أيضاً، وهكذا فإن ما يعنيه القول بأن الله يخلق يختلف على نحو كامل عما يعنيه القول بأننا نخلق.

بالفعل، إن الربط بين استخدامي مصطلح «الإبداع» يمكن أن يؤدي إلى الدخول في مجازفة الشرك، لأنه يربط الله مع شركاء، أي صفات إنسانية مثل ما نعنيه بالخلق. من ناحية أخرى، أن ننكر أننا نعني بالخلق شيئاً مشابهاً جداً حين نقارن الله مع مخلوقاته هو الدخول في مجازفة ثانية، وهي الفشل في تقديم معنى لله صفاته. مع ذلك إن عالم

اللاهوت الناجح هو الذي ينجح في التوفيق بين هذين الموقفين ويعثر على نقطة التقاء ما. ثمة العديد من هذه المواقف، وربما كان الأكثر معقولية بينها هو موقف ابن رشد.يقول إنه حين نطبق محمولاً على الله ومخلوقاته، فإنه يُستخدم نموذجيّاً حين يُطبق على الله. إن الله كخالق، إذاً، يمثّل المثال التام للخالق، في أنه غير مقيّد على نحو كامل في خلقه بطبيعة المادة الموجودة، مثلاً. بالمقابل، إن مخلوقاته، تستطيع أن تخلق ولكننا مقيّدون جداً، نحتاج إلى شيء ما كي نخلق منه أما أفكارنا عن ماذا سنخلق فهي محدودة. إن ما يعنيه ابن رشد هو أن الله مقيّد أيضاً في خلقه بطبيعته، فهو لا يستطيع أن يخلق أي شيء فقط. عليه أن يخلق ما هو أكثر كمالاً ومعقولية. وهكذا ليس لديه خيار في كيف يمكن أن تعمل السماوات، بحسب ابن رشد، عليه أن يرتبها بالطريقة الأكمل والأجمل. ولكنه يعرف ما هو أكثر كمالاً وجمالاً، بينما علينا أن ندرس كليهما لكي ندرك هذين المفهومين ونفهمهما.

معان متضمّنة للفن الإسلامي

ليس صحيحاً أن الاستخدام الهندسي أو استخدام الحروف امتلك قيمة كبيرة في الفن الإسلامي بحيث حلّ محلّ الشكل، الذي لا يمكن أن يُمثّل لأسباب دينية. ثمة عدد كبير جداً من التمثيلات للأشياء المادية الحقيقية في الفن الإسلامي، وحتى فن الخط يُستخدم أحياناً كيما يمثّل أشياء كهذه؛ أي إن الحروف تُركّب وتُجمع معاً لتمثّل غزالاً، أو طيوراً، أو مخلوقات أخرى. غالباً ما يُؤول هذا كتعبير عن البصري عبر الأدبي، كاستبدال الصورة بالكلمات، ولكنّ هناك تمثيلاً آخر معقولاً.

إن جمال الخط يتجلّى في الحروف على الصفحة التي تبدو شيئاً ما غير الحروف نفسها، وحتى ربما غير ما تعنيه الحروف. يجب ألا تسحرنا كثيراً هذه الفكرة عن طهارة النص والحروف التي بُني النص منها، حتى حين يكون النص هو القرآن. إن جمال التأليف الخطي كله يمكن أن يشد الذهن إلى شيء مختلف على نحو كامل عن النص نفسه، إلى استمتاع حر بالخط والتناسب، وتأويله كتمثيل لنص معيّن يمكن أن تكون له علاقة ضئيلة بتذوقه الجمالي. إذ إن المرء يمكن أن يعجب بأسلوب فن الخط من دون معرفة أي شيء عن معنى النص، ولا بدّ من التنبيه أنه حتى العرب غالباً ما كانوا يجدون النص والكلمات مستحيلة الفهم، بسبب المبالغة في الرموز وترتيب الحروف. يمكن أن نستنتج أن الهدف الرئيس من التأليف ليس عرض العواطف التي تعبّر عنها الكلمات، وإنما اللعب بالاحتمالات المتضمنة في المواصفات الغرافيكية للأحرف والكلمات نفسها.

إن النظرية التي لعبت دوراً كبيراً لوقت طويل هي التي قالت إن فن الخط طُوِّرَ بسبب غياب تراث التصوير في الفن الإسلامي، وبسبب المعارضة الفقهية للتصوير ولأن اللغة العربية، والقرآن في قلبها، مهمة جداً في الإسلام. إن هذه الفرضيات كلها غير صحيحة. لا يوجد سبب لتحريم التصوير في الإسلام من وجهة نظر فقهية، والواقع أنه استُخدم في أغلب الأحيان. ثمة تقاليد تصوير مهمة في العالم الإسلامي.

أخيراً، إن لغة القرآن ليست المجال الوحيد للنشاط الجمالي في الإسلام. ولوقلنا إنها المجال الوحيد لتجاهلنا تراث الفن الإسلامي كله،

والمساجد، والرسوم، والآنية الخزفية، والأناشيد، والموسيقا، والحدائق والأدب. فهذه كلّها ملأى بالتمثيل والإبداع، وهي تتباهى ببراعة الفنان وقدرته على إنتاج شيء رفيع. إن حب التبسيط هو الذي أوصل فهم فلسفة الجمال الإسلامية إلى حالته المؤسفة اليوم، وهدف هذا الكتاب هو تصحيح أخطاء هذا النموذج البارز؛ إذ إنه حتى فكرة رجل قشّ تبدو قوية حين يُسلّط عليها الضوء. أين هذا الدافع إلى «التطهير المطلق»؟ إنه لا يوجد إلا في الخيال. فالحروف التي نراها ونستمتع بها في الأعمال الرئيسة لفن الخط هي أعمال فنية رائعة لأنها في ذاتها أشياء من الممتع النظر إليها. وكما يحدث، إذا فهمنا النص نفهم أنها تشكّل جملاً جميلة أيضاً. ولكن هذا لا صلة له باستمتاعنا بها كأعمال فنية، يمكن أن تكون قوائم للغسيل. (إن أحد الأمثلة الأكثر جمالاً في فن الخط الذي رأيته هو في قاعدة طبق يقول: «صنعه صالح»). إن الحرف أولاً هو خط فقط، خط مرسوم على شيء ما، أو حتى مرسوم في الجو، وله شكل بغض النظر عن أي شيء «يمثّله».

ليس هناك دافع من أجل التطهير المطلق يكمن خلف فن الخط الإسلامي، هناك متعة مستمدة من جمال الأشكال والنماذج التي تُنتج على الصفحة فقط. يمكن أن يقول المرء بالطبع: إن هدف الفنون جميعها في النهاية هو التطهير المطلق، ولكن هذا ليس سبباً للتفكير في أن هذا صحيح، ويجب ألا يقبل صِحّته أي شخص لا يشاطر المرء دينه أو معتقداته الجمالية. إن هدف الفلسفة هو محاولة الوصول إلى استنتاجات لا تعتمد في مصداقيّتها على حالات الفهم التقليدية المشتركة للمشاركين في النقاش. هذا ما دعاه الفلاسفة المسلمون بأنه

جدلي أو حتى خطابي، وعدّوه على نحو صحيح تماماً شكلاً أدنى من البرهان والحجة بالمقارنة مع شرح الاستنتاج نفسه.

مسألة المقروئية

حين ناقش أنطوني ويلش صفحة من نسخة للقرآن تعود إلى أواخر القرن السابع عشر، قال: «إن المعايير الجمالية كانت أكثر أهمية للناسخ المجهول من سهولة القراءة»[35]. والواقع أن الناسخ أضاف حروف النسخ إلى النص الكوفي لكي يحدد بعض الحروف الأكثر صعوبة، وفي هذه النسخة يضيف بلطف حروف العلّة والعلامات الصوتية المميِّزة بالأحمر الذي يتغاير على نحو جميل مع أسود الأحرف الكوفية. إن النسخ أسلوب قراءته أسهل من قراءة الكوفي كثيراً. أما الكوفي فهو من ناحية أخرى من الأسهل أن يُنقش على الحجر، بما أنه مزوّى أكثر من النسخ وأقل سائلية منه. ولهذا السبب نفسه، إن كثيراً من فن الخط على الحجر هو نسخ، للتشديد على مهارة الفنان في التغلب على غرابة ذلك الشكل من الكتابة في تلك الأداة. ليس هناك في بعض نسخ القرآن الأولى علامات صوتية مُميِّزة، وهي العلامات التي تحت الحروف التي تشير بدقة إلى ما هو الحرف.

إن كثيراً من الحروف في اللغة العربية متماثلة في الشكل مع حروف مختلفة على نحو كامل، ولا يشير إلى ما هي بدقة سوى العلامات التي تحتها أو فوقها. تنجم الصعوبة الأخرى في القراءة عن أن الحروف الكوفية مرتّبة للتشديد على الرشاقة وليس على المقروئية. إن بعض

الكلمات، مثلاً، مشتّتة على نحو إشكالي جداً من وجهة نظر نصيّة، ولكنها فعّالة على المستوى الجمالي. وكما أشار إتنغهاوزن، كلما كان النص غير قابل للفهم بسبب عدم قابليته للقراءة، بدا أكثر قداسة. يعمل طلاب المدارس الفتيان أحياناً على المبدأ نفسه محاولين تطوير توقيع معقد لا تُفكُّ شفرته، ناشدين بهذه الطريقة تأسيس شخصية مهمّة وغامضة. والواقع أن الخطّ الكوفي ليس دائماً صعباً، لأن بعض الكلمات التي من الصعب فك شفرتها تخطر، عندما يتعرّفها المرء مرة، فإنه لا يصعب عليه تعرّفها ثانية.

إن بعض فن الخط في الآنية الخزفية جميل جداً ولكنه يتألف غالباً من مجرد كلمات تحيّة نمطية أو من أمثال دنيوية. وثمة أخطاء فادحة في لغة النقش العربية، تمر دون ملاحظة، ويوحي هذا إما بأن الفنان يجهل اللغة العربية وإما بأن جمهوره لم يفحص الكتابة بدقة كقطعة كتابية. يحترم التقليد النقاء والرشاقة، وقوّة الفرشاة، ولا توجد رغبة معينة لإظهار الجدّة.

إن القسم الأكبر من الزخرفة الإسلامية تجريدي ولا متناه ويركّز على الزخرفة الزهرية، ولا سيما في شكل الأرابسك، وفي نماذج هندسية. ويقتصر الفن الصُّوَري على شكل نمطي ولا سيما على مشاهد حياة البلاط. أو هكذا يُقال لنا في الغالب. ولكن حين نفحص الفن البصري نعثر على تنوّع كبير من الموضوعات الدينية والدنيوية يُعد مناسباً للمعالجة الفنية. حتى فن الخط يُعالج أحياناً بطريقة لكي يكون تصويرياً. ثمة كتابة حية بالنسخ، مثلاً. قُدمت الحروف بطريقة بحيث

إن امتزاجها مع حروف أخرى أنتج صور حيوانات. ثمة الكثير من رسوم الحيوانات في الجوامع والأضرحة، وغالباً ما يكشف فن الخط حتى فن الخط الذي يتضمن اسم الله عن خصائص حيوانية الشكل.

مهارات من آسيا الوسطى

يجب أن نشير إلى أن كثيراً من الثقافات التي ليست إسلامية، أو حتى توحيدية، استخدمت تصميمات لا تُوَظِّف على نحو مباشر الصور التمثيلية. مثلاً، إن المنسوجات الحريرية في آسيا الوسطى جميلة جداً، وقد أُنتجت في مئة سنة الأخيرة أو ما يقاربها في بخارى والمناطق المجاورة، التي تشمل محافظة زنجيانغ في الصين، وأفغانستان وأوزبكستان وغيرها. وبينما تتنوّع تقنيات الإنتاج في الغالب من إقليم إلى آخر، فإن الوحدات التزيينية تستمر على نحو لافت. استُخدمت ألوان الخلفية المرقّشة، والنماذج هي في الغالب لدوائر متّحدة، وأزهار، ورمانات، وخزامى، وأشجار، وقرون، وطيور، وعناكب، ولكنها تجريدية على العموم. إن الصور الأصلية التي أُضفي عليها طابع تجريدي عادة قابلة للتعرف، وأحياناً غير قابلة ومن المغري القول إن هذا الفشل في استخدام صور مباشرة للطبيعة يستند إلى دافع ديني. ففي العصر البرونزي وظف بدو ألتاي، الذين استوطنوا في كثير من هذه المناطق نفسها، وحدات تزيينية شبيهة على نحو لافت بتلك التي عُثر عليها في بخارى في القرن التاسع عشر. قيل لنا أيضاً إن الصانعين الرئيسين لمنتجات حريرية كهذه في ذلك القرن كانوا يهوداً، وليسوا مسلمين. فالمسلمون الوحيدون الذين عملوا في منطقة بخارى كانوا يهوداً اعتنقوا

الإسلام. ولم يكن هناك سبب يمنع اليهود من صناعة ثياب وفق أي تصميم تفضّله غالبية السكان لثيابها، ولقد فعلوا ذلك.

ولكن فكرة أنهم كانوا يتّبعون تصميمات تجنبت التصوير المباشر لكي تتلاءم مع المعتقدات الدينية لعاداتهم صحيحة، إلا أن الثياب اتّبعت مبادئ التصميم التي لم تكن إسلامية، وإنما تقليدية أو قومية. ارتدى المسلمون ملابس كانت ملائمة لثقافة البلاد التي عاشوا فيها، ولا يوجد سبب يمنع أن تكون لديهم صورة حيوان، أو فاكهة أو شجرة على ثيابهم. إن الإشارة الوحيدة إلى اللباس في القرآن تطلب من المسلمين أن يكونوا محتشمين، ويمكن أن تأخذ الحشمة أشكالاً عديدة. ومن الواضح أنه ليس من غير الحشمة ارتداء ملابس عليها صور معروفة، لا تسيء إلى الحشمة. ما نلاحظه في منسوجات الحرير في آسيا الوسطى هي أنها تكرر في الغالب النماذج التي نراها في المنسوجات الأوزبكية، والسجاد التركي، أو حتى في آجر الأبنية التيمورية. تميل الثقافات من الأنواع جميعها إلى امتلاك تصميمات تربطها بنفسها، ولكن يجب أن نكون حذرين من قراءة الكثير جداً في التصميم. إن الملابس التقليدية لآسيا الوسطى تمتلك خصائص وَسَمتْ ملابس المنطقة لآلاف الأعوام. ويبدو أن هناك استمتاعاً بالتجريد في التصميم، كما هو جليٌّ في السجاد الطاجيكي والأوزبكي. كانت المنازل من داخل عارية في أغلب الأحيان وكان السجاد الذي يُعلّق على جدرانها يضفي عليها بهجة، وكان هذا السجاد الذي يُعلق على الجدران يُستخدم لإنشاء الغرف من خلال فصلها، لتغطية المداخل ولكي تكون أجزاء من خيام في المناسبات الاحتفالية الخارجية المهمة. لم تحدث محاولة في هذا السجاد الجداري

لترتيب التفاصيل في النموذج، كان عدد من قطع القماش يُخاط معاً بطريقة تزيد من تنافرات النماذج المختلفة على قطع القماش، أو هكذا يبدو الأمر. ربما بهذه الطريقة صار الشيء المعلق على الجدار بؤرة انتباه بالمقارنة مع بقية المحيط، وكان هذا، لتوجيه العين بعيداً عن الرثاثة العامة في الداخل.

نستطيع أن نبني بسهولة سرداً دينياً لهذا الشكل من التصميم الداخلي. نستطيع القول، مثلاً، إن الهدف كان التشديد على البساطة والاقتصاد، لا إحداث كثير من الجلبة عن الممتلكات المادية، والتشديد على الامتناع عن عرض مواد عليها صور واضحة بما أن هذا مناقض للإسلام. حين نرى كم التصميم متجانس داخل الثقافة نستطيع عندها أن نورد حجة من أجل رؤية عضوية للثقافة على أنها تعكس التزاماً قوياً بالمعتقدات الدينية الشائعة وقيمها الجمالية المرتبطة بها. من المؤكد أن هناك معتقدات دينية مشتركة في كثير من آسيا الوسطى، ولكن القيم الجمالية غير مرتبطة بها. من الواضح أن هناك حباً للتجريد و يتوضّح هذا حين يفحص المرء سجاد الجدران، بما أن ترتيب قطع القماش يتحدى منطق تأسيس نموذج عام أو وحدة تزيينية. إن الوحدة التزيينية هي غياب الوحدة التزيينية. ويبدو أنه كانت هناك محاولة حقيقية لشبك قطع القماش معاً بطرق اعتباطية.

الرمزية: يوسف وزليخة مرة ثانية

يجب أن نكون حذرين من قراءة القيمة الرمزية في ما نراه بطريقة غير مصقولة وبسيطة. أعيش في بلدة في الولايات المتحدة الأمريكية

ملأى بالإشارات إلى الأحصنة، بما أن إحدى الصناعات المحلية التي لها أهمية كبيرة هي تهجين الخيول. ثمة صور للخيول في المطاعم والحوانيت، وأطلقت أسماء أحصنة السباق على الشوارع، وثمة رموز حصان على علب البريد أمام المنازل، وتماثيل صغيرة للفرسان في كثير من الحدائق الأمامية. ثمة تماثيل للأحصنة في أنحاء البلدة كلّها، وكثير من الأنباء في الصحف هي عن الأحصنة. فلو أن أحداً ما نزل من المريخ إلى لكسنغتون، بكنتكي، ولا يعرف شيئاً عن المكان، فإنه سيستنتج مما يراه أن الإله المحلي حصان. سيكوِّنُ الزائر نظرية قوية مدعومة بأدلة كثيرة عن الدين المحلي، ويحلل الحقائق وفقاً لذلك. إلا أن هذه النظرية ستكون خاطئة.

إن إحدى الأفكار التي تكمن في هذا النوع من التنظير عن الثقافة الإسلامية هي الشعار الصوفي: المجاز قنطرة الحقيقة. فالصوفية لا تعدّ العالم العادي وهماً أو خيالاً، على العكس، ليس هناك شيء غير واقعي إزاء العالم. ولكن يجب ألا يُعدّ الشكل الوحيد للواقع الموجود، بما أن هذا العالم إشارة إلى مستوى آخر من الواقع أكثر عمقاً. في تعليقه على قصيدة جامي **يوسف وزليخة**، يشير بندلبري Pendlebury إلى أن تعريفاً واحداً للشرك لا يميّز بين النسبي والمطلق[36]، وهذا شيء تفعله زليخة أثناء القصة. فهي لا تعبد الأوثان فقط، وإنما هي مهوّسة أيضاً بيوسف، لا كشخص وإنما كوجود مادي. تتصرف وكأن ذلك العامل (النسبي) المتعلق به أكثر أهمية، وكأن جماله المادي لا ينطوي على شكل روحي من الجمال أكثر أهمية. عندما تعلم أن الجمال الجسدي هو وثن

فحسب، وتنجح في تدميره، تستعيد جمالها الجسدي وتحقّق أخيراً حلم حياتها كلها، أن تعيش بانسجام مع يوسف. يقول بندلبري في تعليقه إن هذه حالة نكران للذات لديها، ووصول إلى الحقيقة وأخيراً تحقيق للطمأنينة. ولكن هناك حادثة مشهورة في نهاية القصة يقوم فيها يوسف بتمزيق ثيابها حين يطاردها، وهي مصممة بوضوح لكي تتغاير مع الحقبة الأبكر بكثير حين مزقت ثيابه بعنف مشابه. يتساءل المرء لماذا بدا يوسف مهيّماً في مرحلة قيل لنا إنه تجاوز فيها الهيام إلى حقل روحي أرفع. ربما كانت هذه إشارة إلى حقيقة أنه بينما نعيش في هذا العالم فإن طبائعنا الجسدية تقودنا إلى سلوك كهذا، وهذا شرعيٌّ إذا كانت العلاقة التي يستند إليها التصرف مطهرة بالدين. عندما هجرتْ زليخة الشرك استطاع يوسف أن يرتبط بها جسدياً، ولقد لاحقها بهيام، بما أن كلاهما واع الآن للسياق الذي تحدث فيه الأنشطة الشهوانيّة. لقد أدركا ما ترمز إليه هذه الأنشطة، وهكذا أدركا أيضاً أنها مقبولة، على الأقل ونحن في شكل جسدي وشركاء في عالم الكون والفساد.

إن كيفية تأويلنا للرموز مهمة. لقد ارتبكت ملكة سبأ من الصرح الزجاجي في القصر، واكتشفت أن خطأها مؤشر على خطأ أكبر، فقررت أن تهجر الشرك وتقبل دين الملك. هجرت زليخة أيضاً الشرك في النهاية، معترفة أن الخطأ الذي ارتكبته في البداية، حين لم تقدر على التمييز بين الجمال الجسدي والروحي، جعل حياتها فوضوية وبلا هدف. أدركت على غرار ملكة سبأ أن وجهة نظرها في العالم جزئية فحسب، واستبدلتها بما عدّته وجهة نظر أشمل وأصح. ما تشترك

فيه هذه القصص هو تأويل رمز، اعتراف بأن سمة للعالم عدّتها كلتا المرأتين حقيقية هي في الواقع رمز لشيء حقيقي فحسب. ولكنها تشترك أيضاً في فكرة أن اكتشاف الحقيقي عملية صعبة وطويلة، تتطلب مراحل كثيرة وتجارب مختلفة. يجب أن نضع هذا في ذهننا، إذ إنه من دون خبرة في الربط بين الرمزي والواقعي من المحتمل أن ننجز العملية بطريقة خرقاء. حين تسمع زليخة بموت يوسف في قصيدة جامي فإنها تضطرب وتنهار، تعفّر خديها وشعرها، وأخيراً تفقأ عينيها وترميهما على الأرض! لم تنجح في الواقع في التخلي عن طبيعتها الهيامية، ولا توجد سكينة في استجابتها للمأساة، على الرغم من أمل يوسف بأن السكينة ستمنحها الأمل لتتحمل خسارتها. إن رمز ترك الشرك والتحلي بالإيمان قُلب فجأة رأساً على عقب، ومع ذلك فإن جامي لا يستنكر أفعالها. على العكس، عدّ فقأها لعينيها تصميماً منها لكي تكون عمياء عن كل شيء عدا موضوع حبها، يوسف، وموتها، كتصميم نبيل للانضمام إليه. لقد دُفنت في ضريح من الخضرة، اللون المفضل للنبي، وهذا دليل على موافقة جامي على أفعالها. تموت وأنفها على الأرض، تماماً فوق جثمان يوسف، ويظهر جامي كم هو محظوظ العاشق الذي يموت في عطر التوحد مع المعشوق، وتجّرأ على القول إنه قبل وقت قصير من هذه النقطة قدم جبريل ليوسف تفاحة من حديقة الفردوس بحيث إنه مات وعطر الفردوس في منخريه. وكرمز للهيام نرى في نهاية الكتاب أن زليخة ليست شخصية مُرْضِيَة على نحو كامل. حتى يوسف بعيد عن الكمال، فاستجابته لزليخة بعد أن تصبح مؤمنة تشي باهتمام بالمسائل الدنيوية التي كان حتى ذلك الوقت قد تجاهلها

بدأب. والواقع أن حقيقة أن الشخصيات الرئيسة في الكتاب ليست نماذج تامة هي التي تجعل القصيدة عملاً رائعاً، فنحن نتعامل هنا مع أفراد لهم شخصيات ولا يتلاءمون دوماً مع الأدوار النمطية التي يمكن أن نتوقعها.

يقول توماس أرنولد Thomas Arnold: إن الإسلام لم يطور لغة رمزية. إلا أن إتنغهاوزن يشكك في ذلك. من ناحية أخرى، يعتقد أن الرمزية لا تمتلك أهمية كبيرة داخل هذا التراث. دعماً لوجهة نظره، يشير إلى حقيقة أن الفنانين المسلمين كانوا دوماً يُشار إليهم كأنقياء، ويشار إلى جمال أعمالهم كتجلٍ لهذا النقاء الداخلي. يقود هذا إلى الانسجام المقيّس في الفن، وهكذا «لم يكن يهمّ أن الأرابسك والأزهار والأشكال الهندسية، والنقوش، وحتى صور الحيوانات والبشر وقعت في تشابه معيّن في المظهر الذي جعلها تسقط بسهولة في أنماط مألوفة»[37].

تمتلك الثقافات كلّها أساليب وأفكاراً رئيسية مشتركة، بالطبع، ولكن إذا كان من الصحيح أن الفن الإسلامي يتّسمُ بتشابه في المظهر يشرح إعادة إنتاجه المستمرة للأنماط، فإن في هذا نقداً خطيراً له كشكل فني. سنسأل: أين هي البراعة الفنية والأصالة والإبداع الذين ينبغي أن يوجدوا داخل أي تراث جمالي محترم؟ إن الزعم بأن الفن الإسلامي يتمحور حول فن الخط، والهندسة وبعض الأفكار الرئيسة التزيينية المقيّسة إدانة مستهجنة للفن الإسلامي كفن.

كما قلنا من قبل، إن مقاربة تبسيطية كهذه للفن الإسلامي لا تنصفُ الموضوع. فالفن الإسلامي معقد، ومتقن ومتنوع في رؤيته كأي فن آخر، على الرغم من العمل داخل الرؤى التقليدية التي تطورت، على غرار الأشكال الفنية الأخرى جميعها، كجزء من جماليتها. ينصح جامي في نهاية قصيدته **يوسف وزليخة** قراءه، بالامتناع عن الذهاب لطلب توجيه ما يدعوهم بـ «الصوفيين الخام»، الذين يعني بهم المعلمين الذين لا يفقهون ما هو متضمن في التطور الروحي، ولا يقدمون للباحث عن الحقيقة التدريب الملائم لكي يواصل رحلته على طريق الصوفية. إن للصوفية الخام تأثيراً مؤذياً على فلسفة الجمال الإسلامية. إن فكرة أن الأشياء المادية هي رموز وتتواشج بسهولة مع المعاني الداخلية إشارة إلى الصوفية الخام. يعني هذا أنه حين نتساءل إلى ماذا ترمز هذه الرموزفإننا نحتاج إلى تحقيق المستوى الأعمق من الوعي الذي تكمن فيه الأجوبة. إن الصوفية المحكمة، ترى أن هذا المستوى يتألف من سلسلة من التفسيرات المحتملة، وليس من تفسير واحد فحسب، وسوف تستمتع من بغمومن الشيء ومعالجته الجمالية. ولسوء الحظ، إن كثيرين من الذين كتبوا من وجهة نظر صوفية عن الفن والأدب الإسلاميين كان فهمهم لما هو متضمن في التفسير الجمالي محدوداً، حيثما قالوا إن ما هو أمامنا رمز لواقع أعمق، فإن المشكلة عندئذ قد حُلّتْ عندهم إن كل ما نحتاج إليه هو معرفة ما الواقع الأعمق، وعندها يتوضح كل شيء. ولكن عندما نعرف ما هو الواقع الأعمق، فإن النقاش يبدأ، ذلك أن الصلة بين العمل الفني وذلك الواقع معقدة وغير واضحة في آن واحد معاً. وكما رأينا في شخصيات **يوسف وزليخة**، إن المفارقة

وحس الفكاهة يدعمان فهمنا لها ولصلاتها مع الحقائق الأعمق. لا يوجد تواشج مباشر بين الرمز والمعنى.

لنعد إلى حرير آسيا الوسطى ومسألة فن الخط. إلى ماذا ترمز هذه الأشكال الثقافية؟ هل أي منها إسلامي على نحو محدد؟ يجب أن يكون الجواب هو النفي. لا يعني هذا أنها غير متواشجة مع الإسلام. إن قطع الحرير المزيّنة بالرموز المسيحية أو البوذية، مثلاً، غير ملائمة لجماعة إسلامية، ولكن لا يترتب على هذا أن نوع الرمزية على هذه الألبسة هو إسلامي على نحو محدد. حتى لو كانت الرمزية رمزية دين معين، يجب ألا يفترض المرء أن الذي يرتديها يؤكد عبر ارتدائها أي التزام ديني. حين يرى المرء في هذه الأيام في الغرب مغنيّة شعبية ترتدي ثياباً ضيقة جداً وفاضحة، وثمة صليب يحيط بعنقها برشاقة فوق مقوّرة الفستان المنخفضة، يجب ألا يفترض بالضرورة أنها تعلن للعوام إيمانها الحار أن يسوع هو مخلّصها.

إن هذا النوع من الحجة يمكن أن يعمل للثياب، ولكن لا يمكن تطبيقه على فن الخط. قيل لنا غالباً، ومن قبل كثير من المرجعيات البارزة، إن هذا هو الشكل الفني الإسلامي الأساسي. عُدَّ القرآن كلمة الله المباشرة، التي أُوحيت بالعربية، ودُوِّنتْ بها. وعليه إن اللغة العربية تكتسب مكانة خاصة في الإسلام. ولهذا عُدّ فن الخط الشكل الجمالي الأعلى في الثقافة الإسلامية. وكما نعرف، حدث تطور كبير لفن الخط في العالم الإسلامي، بخلاف ما حدث نسبياً لهذا الشكل الفني في العالم غير الإسلامي. هناك أديان أخرى تنظر بقداسة إلى نصوصها الرئيسة،

من دون أن تحتفي بالضرورة بلغة تلك النصوص في شكل فن خط. فقد سعتْ المسيحية في بدايتها إلى تمييز نفسها عن الديانة اليهودية التي نشأت منها عبر توظيف الصور بطرق وجدها اليهود بغيضة. وكان على الإسلام أن يؤسس تميّزه عن اليهودية والمسيحية، وكان التشديد على اللغة العربية، وتمثيل تلك اللغة، أداة تسويقية مفيدة. ساعد على تدعيم ولاء جديد مهم وجعل الإسلام الدين الناجح جداً بالمقارنة مع منافسيه بحيث صار هكذا بسرعة. ولكن لم يكن هناك أي شيء في قرار التشديد على اللغة يشكل جزءاً ضرورياً من الإسلام نفسه.

هذا ما يحدث عادة حين يُطرح منتج ناجح، إذ إن التسمية التي تمثله تصبح غير قابلة للفصل عنه. عندها يصعب التفكير في المنتج من دون التسمية. إن شركة الكوكاكولا تنفق الكثير من الوقت لضمان اتّباع تسمية اسم الشركة على جانبي الشاحنة لنموذج دقيق. إن الطبيعة الإعجازية للقرآن، والمجادلات الفقهية في تحديد حقيقة أن الكتاب قديم أو محدث، والأهمية التي تُضفى على العربية وعلى تلاوة النص؛ هذه الممارسات والعقائد كلّها تجعل فن الخط مقبولاً كشكل فني إسلامي. ولكن يمكن أن يكون مختلفاً، ويمكن التشديد على مظهر آخر من الإسلام على حساب فن الخط. كان يمكن أن تُمنح الصور أهمية أكبر، مثلاً. إن كثيراً من فن الخط يعمل كالصور، يمكن ألا يقدر المؤمنون على قراءته، وفهمه، أو يمكن أن يعتقدوا أن للكتابة بعض القوة السحرية. إن النص كخيط من الكتابة الدالة لا يمتلك بالضرورة السلطة على معجبيه، كما أن الذين يقاتلون في ساحة الوغى لإنقاذ

الراية من الأسر لا يقاتلون بالضرورة من أجل الأشكال والصور. إنهم يقاتلون من أجل قضية أو بلاد. ثمة سبب تاريخي يجعل الراية تمثل البلاد، من دون شك، ولكن يمكن أن تكون للبلاد راية مختلفة، وتمتلك الكثير من البلدان رايات مختلفة في تاريخها من وقت لآخر.

لكن كيف يمكن أن يكون للصور أهمية أكبر في الإسلام، مفترضين الحظر المألوف على الأوثان؟ إن غياب الصورة في الإسلام أصبح هو الصورة. فالقوة التي تُربط غالباً بالكتاب، وآياته، صارت تمثل لكثير من المسلمين دينهم. يتجنّب كثير من اليهود أيضاً الصور ويؤمنون بأن للغة التوراة دلالة مقدسة. وتميل الكنُس إلى أن تكون أمكنة غريبة، على غرار كثير من المساجد، ولكن كثيراً من الكنائس أيضاً عارية وغير مزيّنة. من الصعب أن ندعوا المسجد بناء من دون أية صور حين يحتوي على فن خط جميل، وتزيين محكم على المنبر والستائر، وقوس كبير جداً يمرّ عبره. إن البناء بوجه عام صورة تجسيد مادي لعقيدة دينية. ففن الخط في المسجد أو على الصفحة هو غالباً آية في الجمال والمعاني التي يمثلها هي غالباً جميلة جداً أيضاً، ولكن يجب ألا نسقط في مصيدة التفكير في أن جمال السابق يتصل بالضرورة بجمال اللاحق.

يجب أن ننبّه إلى حقيقة تاريخية موحية جداً هنا. فبحسب المعلومات عن الحقبة الجاهلية السابقة للإسلام، كانت القصائد الأبرز في العالم العربي تُعلق على جدران الكعبة. إن المعلقات (الأشياء المعلقة، وهو مصطلح صار مهمّاً في الفكر الإشراقي كما سنرى) ما تزال تُثمّن اليوم، بالرغم من أنها مكتوبة بلهجة عربية غير واضحة على نحو كامل

للقارئ الحديث. عرفنا دوماً أن العرب قدّروا الشعر، وكان النبي حذراً من الشعر والشعراء لأنهم يمثلون رؤى مغايرة للواقع، تعارض الإسلام. ولكن ما هو أكثر أهمية في هذه القصائد الحاصلة على الجوائز هو أنه حتى في الأزمنة السابقة للإسلام كان يتم الاحتفاء بالكلمة وباللغة. كان ما يُعرض في هذا المكان المقدس هو الكلمات، فكيف يُمكن أن يُقال إن تبجيل الكلمات جاء مع الإسلام؟ إن الإسلام، على غرار الأديان كلّها، يوقّر كثيراً نصوص دينه البارزة، ولكن يمكن أن نتساءل إن كان العربي الوثني الذي أُعجب بكتابة المعلقات يمثّل في الواقع حكماً جمالياً مميّزاً بالمقارنة مع نظيره المسلم الذي يعجب بالكتابة التي يمكن أن تُرى على جدران مسجد، أو في قرآن؟ يبدو كأن هناك حبّاً للكتابة والكلمات في الثقافة العربية سبق الإسلام، وهكذا فإن المرء لا يستطيع الزعم بأن الافتتان بالكتابة والكلمات مقتصر على الإسلام فحسب.

3

الدين، الأسلوب والفن

الفن والدين

ثمة كثير من المجادلات في فلسفة الجمال الإسلامية تُكرَّر مرة بعد أخرى. إن الجدل بين التكلف والطبع شائع داخل الفلسفة الجمالية لكثير من الثقافات. ولا يبدو أن هناك أي شيء ديني أو إسلامي على نحو محدد. فالطريقة التي تطوّر بها الجدل كانت من زاوية ما هو أكثر استساغة، ما يعمل على نحو أفضل مع المادي، وأي توقعات سيُخوّل للمشاهدين أن يمتلكوها عن ما يرونه أو يسمعونه أو يقرأونه. شدّد بعض الشعراء والكتاب على البسيط والجوهري، فيما لجأ آخرون إلى الإسهاب في المبالغة. سنرى كيف طُوِّر هذا الجدل في مجالات الفن المختلفة والمتنوعة، وهو جدل مهمّ. وحين ينظر المرء إليه في البداية يبدو وكأنه ليس موضوعاً دينياً على نحو محدد، ولكننا سنرى أن الدين يدخل في المسألة بطرق ماكرة.

هناك ثلاث حجج قوية لمعارضة استخدام الفن في الثقافة الإسلامية.

1. إن التمثيل البصري الإبداعي يطغى على العقل.

ينبغي أن نتذكر هنا أن الإسلام كدين يشدد على أهمية العقل، ويقول إنه ينجز وظيفة جوهرية في الدين. إذ كيف سنفهم القرآن الكريم من

دون القدرة على أن نكون عقلانيين؟ إن الاهتمام بمدى تشويش الفن للعقل له تاريخ طويل في فلسفة الجمال المسيحية أيضاً، وربما كان المثال الأكثر شهرة لهذا هو تولستوي. ما هو مهم جداً للإسلام هو فكرة الإدراك المتوازن، وهذا ما يجعل القرآن الكريم مقبولاً كنص ديني، وأحد مظاهر إعجازه هو الطريقة التي يجمع بها بين الشفاهية والكتابة والصوت والسلوك. ويطيحُ بهذا التشديد على التوازن أي شيء يؤثر على نحو مباشر في حواسنا بحيث يطغى عليها.

حاول بعضهم في العالم الإسلامي تفنيد وجهة النظر هذه. كان سعدي والرومي يفضلان كثيراً الصور التي تأخذ شكلاً بصرياً. رأى الأول أن الوحي يمثل الطبيعة بما أن مصدرها الله، وذهب الرومي بعيداً في الدفاع عن تمثيل الشخصيات والحوادث الدينية في اللوحات. وكشاعر ثمّن على ما يبدو ما يمكن أن تفعله الكلمات والقلم، ولكن بدا كأنه يعد أن ما يستطيع الرسام فعله بريشة مساو لما يمكن فعله بالكلمات.

2. **إن التركيز على المرئي يعيق فهم حقيقة الأشياء.**

إن هذا مهم خاصة لفلسفة الجمال كما تؤولها الصوفية. إن البصري من حيث هو مادي يُشكك في موثوقيته مباشرة، بما أن ما هو جوهري في العالم هو ما يكمن وراء هذا العالم، وليس في ما هو متعلق بظاهره. يتبدّى لنا هنا التمييز المهم جداً لدى الصوفية والفكر الإشراقي بين الظاهر والمرئي والباطن واللامرئي. ولكن يجب أن نكون حذرين حيال هذه النقطة، بما أنه لا يتبع أن ما هو مرئي لا يُعدّ حقيقياً أو مهماً. بخلاف ذلك، إن كثيراً من الرسم الإسلامي، واقعي على نحو

كبير، وتلك الواقعية نفسها تُؤول كدليل على سمته الصوفية! هناك مفكرون إسلاميون يتخذون موقفاً زهدياً من عالم الحياة اليومية، ولكنهم ليسوا العرف، وحتى الصوفيون الذين من المتوقع أن يقرؤوا العالم من زاوية إنكار بعض خصائصه العادية على الأقل، لا يفعلون ذلك بالمجمل. فالصوفيون لا يرون أن العالم وهم وإنما مضلل على نحو جوهري، من حيث إننا ميالون لعدّ العالم كل ما هو موجود. هذا مضلل بما أنه لا يقرّ بالحضور الطاغي لله في العالم، ولحضور العالم في الله.

ما هو جوهري في فهمنا للعالم هو أن الطرق التي نراه بها لا تنصف طبيعته الحقيقية. يقول ابن عربي مثلاً: إننا لا ندرك الطريقة التي فيها كل شيء هو في الحقيقة واحد، ومتحد مع الله. إن عدّ العالم مهماً يمكن أن يكون طريقة لتجاهل هذا المظهر فيه، وإحدى الطرق التي نعدّه فيها مهماً هي أن نحتفي بمحتوياته عبر تمثيلها واقعياً. وهذا نقد يُوجّه كثيراً في الفلسفة الإسلامية لملكة الخيال، التي تُعد سيرورة تفكير في غاية الأهمية، ولكن من الممكن أن تكون ذات خطر. فالخيال يمكن أن يجعلنا نعتقد أن ما ليس واقعياً في الحقيقة هو واقعي، بالطريقة نفسها تماماً التي نستيقظ بها أحياناً حين نحلم لأننا مقتنعون بحقيقة ما يهددنا في الظاهر. يبدو شيء لنا وكأنه حقيقي، ولأننا نلجأ إلى دليل حواسنا، فنحن نتأثر به على نحو جدي. يشجعنا الفن على عدّ ما نراه ونسمعه حقيقياً، بما أنه يشجّعنا على التركيز على التمثيلات البصرية والسمعية، والتفكير بها والإعجاب بها. لقد أشير إلى الملك سليمان عدة مرات في القرآن الكريم على أنه صنع أشياء، وسخّر الجن لكي يصنعوا

له أشياء (34.12 ؛ 34:13). ومن أجل أن يختبر ملكة سبأ، بنى الصرح (27.44)، ومن وصفه بدا الصرح كأنه شاشة بُنيت على الأرض ورُكِّبَتْ بطريقة تجعلها تشبه الماء. وبغض النظر عن دقة هذا الصرح، كان من المفترض أن تفكر الملكة أنه ماء، وأنه مختلف عما هو في الحقيقة. وهكذا لا يمكن القول إن الإسلام فرض حظراً جوهرياً على استخدام الخيال البشري في إنتاج صور وهمية. إذ إن أكثر الرجال حكمة استمتع من قدرته على رعاية الفن، ولا يوجد نقد له في النص لأنه فعل هذا.

يجب أن نذكّر أنفسنا بأن تصوير الأشياء واقعياً يمكن أن تكون له سلسلة من المعاني، لا تنسجم كلها مع هذا الموقف من عالمنا. ثمة فكرة واقعية سحرية (انظر بلينك) حيث يصعّد الضوء واللون والعرض الحذر لشيء ما، والذي هو غالباً سقط متاع وسوقي ولكنه فائق للعادة أيضاً، فكرة الدنيوي. إن نُصُب دوان هانسون تثير الكثير من الأسئلة، فواقعيتها الدقيقة تجعلنا نتساءل ما الذي تعنيه حيوات الناس التي «تمثّلها». إن الفن يصبح في فترات معيّنة متكلفاً على نحو كبير، واعياً لذاته وبصرياً جداً. وعلى الرغم من أن ما هو مُمثّل مجسّد كواقعي، فإنه ما يزال إشكالياً للمشاهد، بما أنه يبدو كأنه يسخر من مشاهديه عبر قوله: «ها نحن هنا، ما الذي تصنعه بنا؟» إذا حدق المرء في شيء ما مدة كافية، فإن هذا الشيء يتخذ وضعية مختلفة. يصبح ممتعاً جداً، ليس لأنه ممتع جداً فحسب بل لأن المرء أمضى وقتاً طويلاً وهو ينظر إليه. لهذا ترتبطُ الرمزية في الفن الإسلامي أحياناً بالتصوف، أي أن التركيز على ماهية الأشياء يمكن أن يقود إلى إحساس بتجاوز تلك الأشياء، حين يركز المرء عليها. كيف يعمل هذا؟

إن أحد الاحتمالات هو أن انتباهاً مطوّلاً إلى شيء ما لا ينتج عنه وعي أفضل لما هو ذلك الشيء بقدر ما ينتج عنه فهم أكثر عمقاً لطبيعة الشعور الناجم عن التفكير في الشيء لوقت طويل. هذه تجربة، وتشدّد الصوفية على أهمية التجربة وأنواع المعرفة التي هي جزء لا يتجزأ من تلك التجربة. وعليه، إن الطريقة التي تصبح بها الواقعية متصلة بالتصوف هي حين لا تتعلق بالشيء كثيراً بقدر ما تتعلق بنا، بينما تبدو هي كلها متعلقة بهذا الشيء. هناك أيضاً حقيقة أنه في فعل التركيز على الشيء يمكن أن ينتهي المرء إلى التركيز على الذات العارفة، التي تصبح هي شيئاً ناجماً عن فعل الفهم ومن ثم تغيّب الشيء الظاهر، أي العمل الفني. يمكن أن يُعدّ هذا قابلاً للاعتراض أيضاً من وجهة نظر دينية بما أنه يمكن أن يبدو وكأنه يمنح أهمية كبيرة لنا بوصفنا كائنات عارفة. ويمكن أن تُنتقد التجربة الجمالية بسبب توجيه فكر الفرد بعيداً عن موضوعات دينية محددة نحو مسائل ليست لها صلة روحية مباشرة. ويربطُ العدوُّ الحازم للصوفية في باكستان، أبو الأعلى المودودي، في كتابه تجديد وإحياء الدين بين نمو الملكية، والإلحاد، والشرك، والتنسّك، وبين الصوفية، ويقول إن الصوفية أفسدت الفكر الإسلامي كما لو أنها فعلت هذا بـ «حقنة مورفين». ذلك أنها قادت إلى تطور الفنون الجميلة، بينما إذا ما تحدثنا على نحو محدد يُمنع على المسلم الانغماس في اهتمامات كهذه، وفقاً للمودودي. فشلت الصوفية في الحفاظ على حس التوازن الجوهري للإسلام، ومن ثم شجّعت نمو الكيانات السياسية غير المتوافقة مع طبيعة الإسلام، وغذّتْ طرقاً في التفكير غير ملائمة مطلقاً لأولئك الذين يقبلون تعاليم القرآن الكريم.

وهي تركّز على الفرد أو نموه الروحي عبر سيرورة تطوره الشخصي، وعلى إشباع الحواس عبر الفن.

إن الجدل بين التكلف والطبيعة يردُ هنا على نحو مباشر. يمكن أن يُعدّ الصوفيون أعداء التكلف. مثلاً، يمكن أن يروا أن العالم يعمل وفق مبادئ بسيطة نسبياً، ويجب أن يستجيب الفن لتلك المبادئ ويحاكيها. من ناحية أخرى، يمكن أن ينتقدهم أعداؤهم قائلين إنهم يفضّلون التكلف. إن فكرة الطريقة، التي يتبعها المتصوّف، والشيخ الذي يقوده إلى هذه الطريقة، وجميع الأوضاع الضرورية للنجاح في المشروع، يمكن أن تُعدّ في غاية التكلف. قبل أن يستهلّ المتصوف العملية كلها من الضروري أن يكون مستعداً، ويعثر على المكان الملائم، والمعلم الملائم، والمرافقين الملائمين، وهكذا دواليك، وهذا ليس بسيطاً وطبيعياً. إن أي تعبير فني عن هذه العملية يمكن أن يُعدّ معقداً على نحو مشابه، وكانت لوحات كثيرة رُبطتْ بالصوفية، ولو على نحو تأملي جداً، بعيدة عن كونها طبيعية، بما أنه من غير الواضح أن الفن التمثيلي متكلّف أكثر من أي شكل آخر من أشكال الفن. إن التعليق الواضح الذي سيُطرح هنا هو أن التمثيل طبيعي والتجريد متكلّف، ولكن هذا سيكون ساذجاً. وكما أشرنا آنفاً، إن التمثيل يمكن أن يكون محيّراً جداً ومعقداً، ومن المحتمل أن يكون الهدف منه إثارة الشكوك والأسئلة التي لن تُثار بطريقة أخرى مطلقاً. بالمقابل، إن الأرابسك، مثلاً، يمكن أن يُعدّ غير إشكالي، وأن يُنظر إليه كتطور بسيط لتصميم هندسي لملء حيّز معيّن، ليس بأكثر من معنى تزييني. لهذا إن تصميمات كهذه كلية الحضور في المساجد والأضرحة. إنها لا تحرفُ العقل عن المعنى المحوري للمكان، الذي هو

موجّه إلى الله، بما أنها بسيطة وطبيعية. وفي كثير من الفن الإسلامي ثمة غموض إزاء ما هو الموضوع وما هي الخلفية، ويقود هذا إلى توازن بين الثابت والمتحول. لا يعني هذا أنها ليست أمثلة لمنتجات متقنة أبدعها فنانون مبدعون، ولكن ما يجعلها مناسبة جيداً هكذا لدورها هو ربما حقيقة أنها لا تثير أسئلة من النوع الذي يثيره الفن التمثيلي. إنها نماذج غير عاطفية وهكذا فهي لا تشد الانتباه إلى نفسها، وبالأحرى هي مكبوحة وكونها هكذا تشير إلى مكان آخر، وهي ملائمة في مبنى ديني حتماً.

3. الرسول انتقد الشرك.

لا يوجد افتقار للأدلة على أن الرسول انتقد الشرك، وتشير أدبيّات الحديث النبوي إلى هذا الأمر في أغلب الأحيان. لكن السؤال هو إن كان هذا يشمل الفن، وخاصة الفن التمثيلي؟ ثمة حديث مشهور يشبّه اقتناء الصور باقتناء كلب في المنزل، ويقول إن كليهما يمنع زيارة الملائكة إلى المنزل. من غير الواضح ما الذي يعنيه نقد الصور. يمكن أن يعني الدفاع عن التواصل في التصميمات الداخلية، أو التواضع عموماً. ذلك أن الاتصال مع الكلاب يؤدي إلى النجاسة، ومن الصعب وضع الاتصال مع الصور في الفئة نفسها، إلا إذا ربطناها بالشرك. ويمكن أن يكون الرسول قد وضع في ذهنه استخدام الصور من قبل المسيحيين وآخرين لأهداف دينية، بما فيه ما فعله تمثيل الله وأولئك القريبين إليه. يجدر أن ننبّه أنه حين انتقد الرسول استخدام الموسيقا في الصلاة وتلاوة القرآن فقد انتقد الألحان اليهودية والمسيحية المستخدمة. كان يهدف

إلى الحفاظ على تميّز الإسلام. كان هناك شيء آخر يجب أن يُدحض وهو المعتقدات المحلية لسكان شبه الجزيرة العربية، بما فيه الإيمان بآلهة متعددة، والآية القرآنية في الإخلاص (نقاء الإيمان) تنتقد أفكاراً تزعم بأن هناك خالقاً لله أو آلهة أخرى مثله.

من ناحية أخرى، ثمة الكثير من اللغة المجسّمة في القرآن، وهذه اللغة تُؤوَّلُ عادة كرمزية ولا تُعدَّ صحيحة على المستوى الحرفي. وعليه، لا حاجة لتمثيل الأشكال الدينية بصرياً، ولا يوجد مجال لتمثيل الله في صورة حتماً، ولكن كان هناك كثير من صور الشخصيات الدينية الرئيسة، الأنبياء وحتى النبي نفسه، وصور عن الجنة وغير ذلك. أما صور الرسول فإنها في الغالب تُظْهرهُ بحجاب على وجهه، وخاصة في صورة رحلته على البراق من مكة إلى القدس والعودة ثانية (انظر هاتستاين ودليوس). ويبدو وجه الرسول في بعض الصور مرئياً في المرحلة الأولى من الرحلة، ومحجوباً لدى العودة. إن المعنى الضمني هو أنه أثناء تلك الرحلة حقق الرسول مكانة تجعل مظهره غير مهم. من ناحية أخرى، هناك الكثير من الصور التي تُظهر وجه الرسول بوضوح تام. وكما في الفن الديني كلّه، تمت محاولة لتقديم الخصائص الرئيسة للدين، قدر الإمكان. ويمكن القول إنه كما أن القرآن هو نفسه تمثيلي على نحو متكرر، هكذا يمكن أن يكون الرسم والنحت. لماذا يجب أن يكون هناك حظر على تمثيل حتى المسيح في صورة؟ هو في الحقيقة كائن بشري والقول إنه مقدس ولا يمكن تمثيله بصرياً يعني أنه يشاطر الله مكانته المقدّسة، وهذا يعارض على نحو مباشر مبادئ الإسلام الرئيسة.

نقد ابن عبد الوهاب للفن

إن الأعداء الأشدّاء للشرك هم المفكرون الحنبليون الجدد، وخاصة ابن عبد الوهاب، المفكر السياسي الذي فعل الكثير لتأسيس المملكة العربية السعودية. يقول إن هناك صلة وثيقة بين الشرك والكفر. يعدُّ ابن عبد الوهاب اليهود والمسيحيين، كفّاراً، على الرغم من أنهم من أهل الكتاب، مشيراً إلى أن النبي قام بتمييز واضح بينهم وبين المسلمين. إنهم يمتلكون وجهات نظر صحيحة إلى حد ما حول طبيعة الله ولكن هذا لا ينقذهم من عذاب النار. تحدّث عن المسيحيين، رافضاً زعمهم بأنهم حين يصلّون أمام الأيقونات أو التماثيل فهم لا يصلّون لهذه الأشياء، وإنما يعبدون الله عبرها. قال إن الرسول لم يميّز بين مجموعات مختلفة من المشركين، وكأن بعضهم أفضل من الآخر. أسهب أيضاً في نقد أولئك الذين دعاهم مشركين حديثين، المصطلح الذي استخدمه لوصف الأشخاص الذين يعدون أنفسهم مسلمين لكنهم في الواقع يعتمدون على أمور غير الله لمساعدتهم ولشرح كيف صار العالم على ما هو عليه. من السهل أن نرى كيف يمكن أن يتطور هذا إلى هجوم على العِلم والحداثة، ولكن من أجل أهدافنا هنا يجب أن نحدّد معانيه الضمنية فيما يتعلق بالفن. إن أي مقاربة للواقع تنظر إليه على أن له معنى واحداً، ومعنى جوهرياً جداً لخلاصنا، سترفض أي نوع من النشاط لا يتلاءم مع ذلك الطريق إلى الخلاص. يقول ابن عبد الوهاب داعماً حججه بمرجعية نصيّة معتمدة: إن الشرك ليس مسألة عبادة التماثيل أو الصخور فحسب، إن له معنى أكثر مكراً وتدميراً. إن امتلاك لوحة على الحائط لا يعني أننا نعبدها، ولكن يمكن أن يعني أننا مقودون

إلى التفكير في أنها مهمة ونحصل على أفكار غير ملائمة منها. حتى لو كانت لوحة موضوعها إسلامي يمكن أن تزرع فينا أخطاء مضللة. يمكن أن تعجبنا البنية الجسدية للأشخاص في اللوحة، أو جمال المشهد، أو روعة الألوان. لا تقودنا هذه الأمور مباشرة إلى الله، على العكس، إنها تبعدنا عن الله، تجعلنا نعتقد أن الأشياء التي ليست الله مهمة. ولكن ألا نستطيع استخدام هذه الصور لكي نقترب أكثر من الله، كما قال كثير من المسيحيين؟ يرفض ابن عبد الوهاب هذا ويعدّه عملية خاطئة، كاللعب بالكبريت. حتى لو كانت النية الأولى لاستخدام الصور مقبولة، ومستندة إلى مبادئ توحيدية صلبة، فإن النشاط نفسه من المرجّح أن يفسد الفرد وأيضاً الجماعة. يشبه هذا قليلاً العلاقة التي قال بعضهم إنها تنشأ بين المخدرات «الخفيفة» والمخدرات «الثقيلة». يرى آخرون أنه لا يوجد شيء يدعى مخدّر خفيف، وأن استخدام نوع واحد يقود إلى استخدام المخدرات الأكثر خطراً.

هذا هو أساس هجوم ابن عبد الوهاب على الشرك؛ فهو يقول إنه أكثر خطراً كلما كان أكثر مكراً (ثمة المزيد من التفاصيل حول الخلفية الفقهية والتاريخية في تحليل هوتينغ Hawting الممتاز للموضوع). إن حجة المصلح الديني هي في المجمل محكمة وناجحة. إن الفن يمكن أن يضلّل ويشوّش ويقود إلى التشكيك بالسلطة. إنه بالفعل يؤدي إلى الشرك بمعنى أنه يمكن أن يعرض علينا مجموعة من المسائل أو الصور التي نعتبرها عندئذ مهمّة، ويمكن ألا تكون لها علاقة بالإسلام. إنها في الواقع أكثر خطراً إذا ارتبطت بالإسلام، بما أنها توحي عندئذ أنه من غير الملائم للمسلمين أن يمضوا وقتهم في التركيز على الفن وأشكاله

المختلفة وهكذا يدخل السم ببطء إلى النسق. يبدأ المسلمون بتأويل إيمانهم عبر الفن، يبدلون الموضوعات العادية التي يجب أن يركّزوا عليها بمسائل جمالية، ويضلون عن مهمتهم المحورية، التي هي تأدية الفرائض الرئيسة في دينهم بالطريقة الصحيحة. من المهم أن نعرض فكرة أن ابن عبد الوهاب ينتقد الفن عموماً، ولكن نقده للفن الإسلامي أكثر حدّة، بما أن هذا الفن يحاول أن يقنع المسلمين أن ما هو ممنوع هو في الواقع مسموح.

الصوفية والخمرة

إن أحد أهداف نقد ابن عبد الوهاب هو الصوفية. تصوّر الصوفية نفسها على أنها تمثّل الجانب الباطني والخفيّ من الإسلام، والذي بمقتضاه يتطلب متبعو الطريقة إلى الله توجيه شيخ أو معلم روحي. إن أحد الرموز الرئيسة في الصوفية هي الخمرة، كرمز للسُّكر، ولكن ليس السُّكر المادي نتيجة تناول الخمرة الحقيقية. إن حب الله هو كالسكر، ذلك أن الحواس العادية للمرء تتشوش ويبدو الأمر وكأن المرء نُقل من العالم العادي إلى العالم الآخر والموجّه الروحي هو حامل الكأس، الشخص الذي يقدم لنا الخمرة. إن الموسيقا والشعر طريقتان مهمّتان لزرع الروح الصحيحة في الباحث عن الحقيقة.

ثمة أيضاً كثير من التشديد على كونك في المكان الملائم وامتلاك الجو الملائم. غالباً ما تلتقي مجموعات المتصوفين في منازل خاصة، في أضرحة الأولياء أو في الحدائق، وغالباً ما يدّعي المعارضون لاجتماعات كهذه بأنها تتّسم بالسكر، والمخدرات وربما باللقاء غير الشرعي بين

الرجال والنساء. ما هو أكثر أهمية على الأرجح هو أن اجتماعات كهذه تملك دوماً احتمال كونها مدمِّرة، بسبب معارضة قواعد الإسلام الرسمي والسماح بتأويلات للدين يمكن أن تذهب في أي جهة. إذ بتأثير من الشعر والموسيقا، يمكن أن تنتاب المرء مشاعر لا علاقة لها مطلقاً بمبادئ الإسلام. فالشعر والموسيقا يؤثران في عواطفنا ويمكن أن يطيحا بالعقل، وهكذا نقبل نسخة مغايرة للدين حول كيف يجب أن نتصرف أو بماذا يجب أن نؤمن.

هل يمكن أن يكون هناك فن دنيوي للمسلمين؟

قال بعضهم إنه لا يمكن أن يكون هناك فن دنيوي للمسلمين لأن كل شيء عند المسلمين مقدّس: «إن الفرق الجوهري بين الإسلام والمسيحية هو أن الإسلام لا يفصل الحياة إلى زمنية وروحية»[38]. هذا هراء بالطبع. إن المسيحيين يرون أيضاً أن الدين داخل في مظاهر حياتهم جميعها، كما يفعل جميع المتدينين. وبالرغم من أن هذا هراء، فإنه شعار يُردد في أغلب الأحيان، وكأن المسلمين هم الجادون في دينهم فقط. إن المعنى الضمني هو أنه من المفترض أن يكون الدين عند الجميع جزءاً ثانوياً من حياتهم، أو أنه للتزيين فحسب أو جزء من تراث، وأن له مجرد دور طقسي. بالمقابل، إن المسلمين يدخلون في الحقيقة إيمانهم في مظاهر حياتهم جميعها. إن هذا الكلام عن الأديان غير الإسلامية والطرق التي يجربها بها أتباعها غير صحيح، وله نتائج مهمة لفهم الفن. لقد نُظر إلى الفن الإسلامي على أنه تأثّر بقوة بالإسلام نفسه، لكن الفن في الأديان الأخرى الفن أقل ارتباطاً بها، بما أن الدين لا يمتلك أهمية

طاغية بالنسبة إليها بأي حال. يمكن أن نشكك بالفهم الذي يمتلكه مؤلف المُقتطف الوارد أعلاه للمدة المعنية بما أنه يقول في أدنى الصفحة نفسها: «يجب أن ننبّه هنا أنه في الأدبيات الإسلامية في القرون الوسطى ليس ثمة نقاشات في العلاقة بين الفن والدين»[39]، ومع ذلك أثناء طبعي هذه الأسطر أرى على الرف أمامي صفاً كاملاً من نصوص كهذه. أكيدٌ أن الفلاسفة المشّائين، المفكرين الملتزمين بقوة بالمبادئ اليونانية في التفلسف، كتبوا بما يكفي عن تلك العلاقة، إذا كان بوسعنا أن ندرج في الفن الأدب والشعر وفن الخط، الأمر الذي يجب أن نفعله. ولقد جرى في الأزمنة القروسطية وأبكر من ذلك بكثير نقاش موسّع في أي من أشكال التعبير الفني -إن كان هناك أيٌّ منها- مقبولة لاهوتياً، وسنقوم بفحص بعض هذه النقاشات في هذا الكتاب. إن فكرة أن الفن يجب أن يسلك جهة معيّنة في العالم الإسلامي، عندما تتوضّح مبادئ الدين، خاطئة على نحو كامل.إن فحص الطريقة التي سلكها الفن والقول إن السبب في هذا هو الإسلام مغالطة منطقية. كان بوسع الفن الإسلامي أن يسلك جهات متنوّعة، ولا يزال بوسعه ذلك.

الإسلام والرقابة

لكن هل هناك حدود دينية صارمة يجب أن يتقيّد بها الفنان المسلم؟ مثلاً، إن الكتّاب المسلمين الذين نُظر إليهم على أنهم يهاجمون الإسلام، أو مكانة النبي محمد، يمكن أن يُهدّدوا بالقتل من قبل السلطات الشرعية، على أساس تأويلات منطقية للشريعة الإسلامية. يتغاير هذا مع القانون المدني الذي يسمح بنوع الاجتهاد الذي يمكن أن

ينتج عنه إهانات للمعتقدات الرئيسة للدولة أو الجماعة. إن القانون العلماني في المجتمع الليبرالي يقوم بتمييز دقيق بين الأدبيات الهجومية والصور التي يمكن أن تسيء لا تُعدّ مخالفة للقانون إلا إذا كانت مؤذية. في سياق الإسلام يمكن أن تُعد الانتقادات مؤذية، وغالباً ما يُعدّ هذا مؤشراً آخر على استحالة التمييز داخل الإسلام بين دين ونمط حياة سكان الجماعة. نتذكر مسألة رشدي، مثلاً، حين حُكم على رشدي بالموت، بسبب تأليف رواية هاجمت بحدّة إحدى الخصائص الجوهرية للقرآن. إن عنوان كتابه نفسه **الآيات الشيطانية** لا معنى له إلا إذا عدّ أنه يشير إلى القرآن، والقصة تنتقد على نحو خطير الفهم العادي لبعض التأويلات القرآنية المحورية. حكم عليه بالموت عدد من السلطات الإسلامية أيضاً، ولقد قُتل أشخاص في أحداث شغب رداً على الكتاب. وهوجم الناشرون والمترجمون أحياناً أو قُتلوا. وسبّب هذا الحدث حيرة لكثيرين في المجتمع الليبرالي، فاجأتهم فكرة أن نشر كتاب يمكن أن يسبب أعمال عنف، مهما كان ما يقوله.

لنأخذ مثالاً آخر، مسابقة ملكة جمال العالم التي كان من المفترض أن تجري في نيجيريا في العام 2002 وألغيت بسبب أعمال شغب قام بها بعض المسلمين الذين اعترضوا على مقالة في صحيفة زعمت أن النبي محمد لن يعارض هذه المسابقة، وسوف يرغب بانتقاء زوجة من بين المتسابقات. إن كثيرين في المجتمعات الليبرالية يعارضون مسابقات كهذه، ولكنّهم لن يقوموا بأعمال شغب ويسببوا موت مئة شخص. وعلى الرغم من أن مسيحيين كثيرين عارضوا أحداثاً فنية مثل «المسيح يبول» لسيرانو Serrano، ومنتجات فنية أخرى اعتُقد أنها تجديفية، فقد كانت

الاعتراضات سلمية ولبقة، والإزعاج الأكبر الذي يتعرض له فنان هو التهديد بسحب منحته، وليس هدر دمه. إن هذا الفرق في رد الفعل على التجديف هو الذي جعل بعض المسلمين يشككون في جدية إيمان المسيحيين. فإذا كان أحد ما يحرص فعلاً على شيء ما، هل سيسمح بأن يُعامل هذا الشيء بطريقة قديمة؟ أم هل سيناصره ويدافع عنه مخالفاً أولئك الذين يهاجمونه؟ ماذا يعني قول إن المرء يعارض عرضاً فنياً إن كان ذلك الرفض مسالماً؟ إن المعنى الضمني هو أن الرفض مسالم كرد الفعل غير الفاعل، ولذا فهو ليس رفضاً.

يبدو كأن قواعد المسعى الفني الملائم مُعرَّفة على نحو صارم في الإسلام بحيث يجب أن تأخذ الشكل الذي أخذته. ولكن هذا بعيد عن واقع الحال. إن كثيراً من رسوم النساء في الكتب الفارسية والمغولية، مثلاً، غنية بالإيحاءات. حين تتعانق النساء مع الرجال فإن المشاعر المتجلية هي أكثر من أخوية. إن القواعد التي تطورت إزاء الملابس الملائمة التي يجب أن ترتديها النساء في الإسلام مثيرة للجدل. يشعر بعضهم أن الحجاب -أو ما هو أكثر منه- هو الأنسب للمرأة، بينما هناك آخرون داخل العالم الإسلامي لا يعدّون الحجاب مهماً. ليس هناك وجهة نظر واحدة في قضية ماذا يجب أن تلبس المرأة، وكذلك في كيفية رد فعل المرء على التجديف، أو حتى ما يعدّ تجديفاً. يعتقد بعضهم أن رد فعل عنيفاً على هجوم على الإسلام ملائم، وثمة آخرون لا يوافقون على رد فعل كهذا. يقول كثير من المسلمين إن الفنان يجب أن يكون حراً في التعبير عن نفسه بأي طريقة يريدها. ثمة أسباب سياسية قوية بالطبع تدفع مجموعة دينية أو أخرى للتدخل في المسائل الثقافية، ولا شك أن هذه

الجماعة ستصف تدخلها بأنه تدخل ديني. ولكن ليس هناك سبب لقبول أن التدخل هو رد الفعل العملي الوحيد من قبل معتنقي ذلك الدين. حتى الأديان الصغيرة تحتوي على وجهات نظر متنوّعة كثيرة فيما يمنعه الدين. إن ديناً كبيراً كالإسلام ليس استثناء إذ إن الدين يُمارس بطرق كثيرة مختلفة في أجزاء مختلفة من العالم وفي جماعات مختلفة.

إن المشكلة في تعريف الاتجاه الذي كان على الفن الإسلامي أن يسلكه كما هو واضح هي أنه يدعونا إلى قبول النسخة الصارمة لما يعنيه الإيمان بالله للمسلم. بما أن الله الذي يُشار إليه في الإسلام لا يمكن أن يتماهى مع كائنات أخرى، قيل لنا إن هذا يقود على نحو محتوم إلى أشكال معيّنة من التطوّر الجمالي، في اتجاه التشديد على الزخرفة، يتخذ ثلاثة أشكال، وأعني فن الخط والأرابسك والأشكال الهندسية. إن هذا التزيين كلّه له هدف، على الرغم من أنه قد لا يكون مباشراً، ألا وهو تذكيرنا بالوجود الإلهي. يجب أن ينبّه المرء إلى أن التفسير الصوفي للإسلام ليس الطريقة الوحيدة للنظر إلى الدين، على الرغم من أنه يمكن أن يكون سائداً بين أولئك الذين يكتبون عن الإسلام وفلسفة الجمال.

الصوفية والفن الإسلامي

يرى التفسير الصوفي لفن الخط أن هذا الشكل من التعبير يتألف من حركة مستمرة تبدأ بالفعل الخلاق المطلق لله، وهو إحدى الطرق الرئيسة لتقديم الدليل على وجوده في العالم. إن قراءة فن الخط صعبة

في الغالب، وتتطلب تحضيراً وجهداً ملائمين، والمتعة التالية هي نتيجة لنجاحنا في فهم الله على نحو أكثر عمقاً، وسيرنا نحوه وتأسيسنا لمفهوم معيّن عنه. إن المشروع الثاني في بناء مفهوم لله هو أن مظهر الكتابة العربية هو مظهر شيء بلا نهاية، حيث تتصل الحروف في أشكال كثيرة وتواصل التحرك عبر الصفحة والمخطوط. هكذا نكتسب تجربة التعامل مع الاستمرارية واللانهاية، ويساعدنا هذا على إدراك الله. يمكن ملحوظات ملاحظات مشابهة عن الأرابسك، الخط غير المنكسر المتذبذب والملتفّ والذي استُمدّ، في البداية على الأقل، من النماذج المعقّدة لحالقِ الكرمة. لقد عدّ أن هذا يشير إلى أفكار الحركة الأبدية وتنوع الأشكال، وكلاهما يمكن أن يخدم كأفكار الله الأبدي. إن حقيقة أن الوحدة الزخرفية المحورية هي نبتة الكرمة، تخدم أيضاً كمؤشر على قداسة اليومي، والطبيعي، وحقيقة أن الله منحنا أشياء كهذه لكي نستمتع بالنظر إليها.

أخيراً، إن الأشكال الهندسية تقترب من تقديم مفهوم مجرد لله، بما أن أشكالها توحي بطبيعته غير المحدودة، وأيضاً بحقيقة أنه يقدم للمرء سلسلة من الرموز التي تحتاج إلى الاستقصاء والبحث عما تخفيه قبل أن يستطيع أن يفهمها. أخيراً، قيل غالباً إن اعتماد الفن الإسلامي على الزخرفة يبيّن حقيقة أن المسلم لا يرى تغايراً بين الزمني والروحي، وأن للفن توجّهاً دينياً وهو مصمم لكي يساعدنا في تأمل الله.

هناك اعتراضان عامان على هذه الفرضية: الاعتراض الأول هو الإشارة إلى أن الصوفية هي إحدى المقاربات للإسلام، وليست المقاربة

الوحيدة. سيقول المتصوّفون، بالطبع، إنهم يمثلون الطريقة التي يجب أن يُؤول بها الإسلام، ولكن لكي نقبل هذا -ولماذا يجب أن نفعل هذا بما أن معظم المسلمين لا يفعلون- لا نحتاج إلى تبني المقاربة الصوفية للزخرفة كإستراتيجية صحيحة. بالفعل، يجب أن نضيف أنه حتى لو كان المرء متصوّفاً من غير الضروري قبول هذا الخط، بما أن هناك الكثير من الاتجاهات الصوفية التي لا يوافق بعضها مثلاً على الموسيقا (النقشبندية) بينما يقول آخرون إن الموسيقا هي في قلب الإسلام (هذه العبارة «قلب الإسلام»، هي سائدة بين المعلقين الصوفيين وتوحي مرة أخرى بأن هناك جوهراً في الدين). سيرى كثير من الصوفيين هذه المزاعم عن تأويل الفن صالحة، ولكن ليس من المتعذر تجنّبها. أي إن المسلمين يمكن أن ينظروا إلى فن الخط على أنه يذكّرنا بقوة الله الأبدية، بما أن له شكلاً واستمرارية تبدو لا نهائية، وفي الوقت نفسه يقبلون أنه من حق الجميع ألا يروه بتلك الطريقة. يُعتقد عموماً أن هناك في الصوفية مستويات مختلفة من المعنى في الصور، ولا يحتاج كلٌّ واحد إلى ملاحقة المعنى إلى مصدره الأساسي. وهكذا إذا شرب شخص من قارورة عليها نقش ديني دون أن يفكّر بسورة النور في القرآن حين يفعل هذا فإنه ليس مخطئاً بالضرورة. وعلى الرغم من أنه يُقال لنا إن المسلمين لا يميّزون بين الدنيوي والزماني، يتساءل المرء إلى أي حد من المفترض أن نقتنع بهذا. هل من المتوقع في الحقيقة من المؤمن أن يفكر بالله في كل مرة يتناول فيها شربة ماء، أو يتنفّس، أو ينظر إلى بناء؟ إن علماء اللاهوت غالباً ما ينتقدون المسلمين لأنهم يكررون صيغة «إن شاء الله»، «وبسم الله»، قائلين إن الاستخدام المتكرر

لهذه التعبيرات لا يخدم في إظهار الإيمان بالله، وإنما هو فعالية لإنتاج تعبيرات معيّنة في مناسبات معيّنة.

فن الزخرفة والمكان الإسلامي

إن الاعتراض الرئيس على هذا التفسير للزخرفة هو أنه خاطئ. كيف تكون الكتابة إشارة إلى اللامتناهي، أو كيف تكون النمذجة الأرابسكية والهندسية رمزاً للامتناهي؟ الكتابة تنتهي، كما تنتهي التصميمات الهندسية والأرابسكية، وحقيقة أنها كلها يمكن أن تُوسَّع لا تعني أنها لانهائية. والسبب في هذا إذا لم يكن المكان لامتناهياً، فإن أي شيء يحصل في هذا المكان، سينتهي في نقطة ما. علّق كثيرون على ما عدّ الرعب من الفراغ horror vacui في الزخرفة الإسلامية، أو كراهية الفراغ، وهذا يفسر الطرق التي يُملأ بها الفراغ على نحو شامل في الفن الإسلامي. ولكن من المستحيل أن يُملأ الفراغ على نحو كامل، لأنه إذا مُلئ ستضيع الزخرفة نهائياً. في الأرابيسك الخط غير منقطع،ولكن ماذا يعني هذا؟ لا يعني هذا أنه يتواصل إلى الأبد، وهو رمز للامتناهي. يمكن أن يكون النموذج الهندسي فارغاً من المضمون، وهكذا يحفّز العقل على التفكير بإله يوجد بلا شريك ويمكن أن يجعل العقل يفكّر بأنواع الأشياء جميعها. كيف الأشكال الهندسية هي لامتناهية؟ إن المثلث مثلث، والدائرة دائرة، وهلّم جرّاً، وأي امتزاجات للأشكال هي امتزاجات للأشكال. لن أقترح للحظة واحدة أن هذه الأشكال الزخرفية كلّها في الفن الإسلامي غير مستخدمة على نحو فاعل لإنتاج تصميمات جميلة، ومن ثم أعمال جميلة، إن الأفكار الإضافية التي من المفترض أن تثيرها فينا هذه التصميمات هي التي تبدو غير معقولة فحسب. يمكن

أن تثير فينا أفكاراً كهذه بالطبع، وهذا ما يمكن أن تفعله أنواع الصور جميعها. قيل على نحو متكرر إن المسيحيين يحصلون على الإلهام من الأيقونات، أو تماثيل المسيح، أو زجاج النوافذ المصبوغ الذي عليه صور القديسين.ما الذي يجعلهم هذا الإلهام يفكرون فيه؟ إذا صدقنا ما يقولونه، إنه يُلهمهم كي يفكروا في، الذي هو مشابه جداً لإله الإسلام. أي إنه لامتناه، ومنبع الوجود كله، ويدير حيواتنا، وغير ذلك من الصفات. ولأن الفن الإسلامي غير قادر، حين يكون فناً تزيينياً، على تبني موضوع رئيس، ربما كان الرعب من الفراغ وظيفة يؤدّيها، وهكذا فإن ملء الفراغ كله يمنع المشاهد من البحث عن هذا الموضوع. ولكن ما مُلئ هو مكان منته، وهكذا فإن الرعب من الفراغ هذا إن وُجد، يمكن استبداله بالرضا من التخلص من الفراغ داخل المكان المعني.

إن إحدى السمات الجذابة لنوع الرسم الهندسي الشائع جداً في الفن الإسلامي هو توازنه. تبدو الأشكال المُنتجة كأنها العدد الصحيح. إن كثيراً من الأشكال تنتج تأثيرَ تشظٍّ، ويجعلنا القليل منها نركّز على مجال معيّن من المكان كثيراً. في بعض تصميمات كهذه، إن تصميم مصبّعة ينتجُ بنية شكلية محكمة تقدم انطباعاً بأنها قابلة للتكرار على نحو لانهائي. فالمناطق الأكبر تتلاحم لونياً وليس عبر الموضوع، بما أن فكرة الموضوع برمّتها لا تصلح لهذا النوع من التصميم. إن التكرار داخل قسم معيّن، أو إعادة صياغة قسم داخل الكل، ينتج نموذجاً إيقاعياً ينسجم فيه التشابه والاختلاف، وهذا حيوي إذا كان العمل يجب أن ينجو من الرتابة المملّة والفقدان التدريجي للهوية الجمالية. إن العمل نفسه يتحدى التأويل، وأحياناً يبدو زاخراً بنوع من الحيوية الليبيدية أو

مشحوناً بالمُشْجي. أحياناً يبدو وكأن تدفّق الزمن قد اعتُقل، وأحياناً كأنه لم يُقيّد مُطلقاً، بما أن الزخرفة مفرطة جداً بحيث تكون المحاولة لتقييدها أو جعلها منسجمة بلا جدوى. إن أي محاولة لفك شفرتها أو لتركيب الحشد الواسع للأشكال يجب أن تُرفض من قبل المشاهد، المغمور بمتعة الزخرفة المعقدة.

يقودنا هذا إلى صعوبة أخرى في التأويل الصوفي للزخرفة. فهو يلح على قراءة واحدة لمادة جمالية ذات تنوّع كبير. ذلك أن فن الخط بمجمله، والأرابسك، ناهيك عن التصميم الهندسي، يمتلكون معنى واحداً فحسب ضمن هذا التأويل، وهو أنهم يشيرون إلى الله. إن الفرضية شاملة جداً ومحدودة جداً في آن واحد: شاملة لأنه إن كان كل شيء في الكون يذكّرنا بالله، فإن هذا ما يفعله الفن أيضاً. ولكن هذا ينطبق على أي شكل من أشكال الفن، كما هو مفترض، وأيضاً على كل ما ليس فناً. لا يوجد إذاً شيء محدد في الفن الإسلامي يذكرنا بالله، مع ذلك إن الزعم الذي يطرحونه هو أن الفن الإسلامي مُخترع على نحو خاص لتحقيق ذلك الهدف. والفرضية محدودة جداً لأنه علينا أن نعثر على شيء ما في هذه الأساليب الفنية يجعلنا نفكر بالله وإذا لم يجعلنا كل شيء نفكّر بالله لا نستطيع العثور على أي شيء ينجز المهمة. إن الحجة التي تدافع عن قراءة معيّنة لهذه التصميمات ليست مغرية. وكما رأينا، لا يوجد شيء لامنته في الكتابة أو لانهائي في التصميم الهندسي أو الأرابسكي. وهكذا لا تساعد هذه التصميمات للتفكير بوجود لامتناه ولامحدود. يمكن أن تحفّزنا على التفكير بالله، ولكن لا شيء فيها عليه أن يحقّق هذه النتيجة.

علينا أن نبتعد عن فكرة أن العلامات طبيعية، وأنها تشير فقط إلى جهة واحدة ولها معنى واحد. إن التفسير الوحيد الذي يدعم وجهة نظر كهذه هو نزوع طبيعي في الفن يبدو أكثر معقولية. سيكون علينا قبول بعض تنوع الفيثاغورثية كما فعل إخوان الصفاء، التي وفقاً لها تمتلك حركات الطبيعة تواشجاً مباشراً مع الأشكال الجمالية، والعكس هو الصحيح. سيعني هذا أن المرء إذا لم يدرك الخصائص الجمالية لعمل فنّي معيّن، فهذا خطؤه، بما أن تلك الخصائص هي في الواقع هناك في العمل الفني كما حجمه ولونه وشكله.

الدراويش الدائرون

لنأخذ مثالاً على أخطار الحجة الصوفية طقوس المتصوفين المولويين، الدروايش المشهورين الذين قاعدتهم الرئيسة هي تركيا. يدورون دوراناً تعاقبياً يصبح أكثر سرعة على إيقاع الموسيقا، ويشكلون حلقة حول القائد الروحي، الشيخ. يمثل الدوران وعي الفرد للإله كليّ الحضور أينما دار، وتمثل الدائرة حول الشيخ الكون، وفي مركزها الأرض. أذرعهم مرفوعة، تواجه اليد اليمنى السماء لتلقي بركاتها وكرم الله، بينما تشير اليسرى إلى الأسفل لكي تشير إلى أنهم يهبون الأجيال المتعاقبة هذه البركات. الآن، لا أريد أن أنتقد أياً من هذه التأويلات لما يفعله المتصوفون. ما هو مهم هو أننا ندرك أن أفعالهم يمكن أن تُمنح سلسلة كاملة من التأويلات. إن أفعالهم فقط تملك المعاني التي تملكها داخل سياق الرقص؛ حين أرفع يدي إلى السماء لا يعني هذا أنني أشير إلى أي علاقة معيّنة مع الله، مثلاً. إن تفسير

المعاني التي تُمنح للزخرفة يوحي بأن هناك مستوى طبيعياً ما من التأويل ينبغي على المرء أن ينظر وفقاً له إلى أشكال التعبير هذه ويمكن أن يفهم أي إشارات تقوم بها إلى المعنى الأعلى، إلى الله في الواقع. هذا خطأ ذريع، أكيد أننا نستطيع أن نؤول الزخرفة بتلك الطريقة، ولكن نستطيع أيضاً أن نؤول شكلاً فنياً مختلفاً تماماً بتلك الطريقة. نستطيع أن نفحص اللوحة المسيحية في العصور الوسطى التي تفرط في التصوير، مثلاً، ونقول إنها تقوم بإشارة مستمرة إلى معنى ديني، وهنا سنمتلك فائدة كوننا قادرين على القول إن هذا المعنى واضح جداً. والواقع أننا نرى في كثير من هذه اللوحات ابن الله، وفقاً للمسيحيين، وأمه، والقديسين الملائمين. وهكذا يجب أن تُشرح الصور لنا؛ ومن غير الواضح ما الذي تعنيه من دون شرح، وهذه المسألة لا تؤثر في الحقيقة على قيمتها الجمالية.

إن النقطة الأخيرة هي الحاسمة هنا. يمكن أن نُعجب بالمادة البصرية من دون أن نعرف ما هي. ليس من الضروري أن يكون المرء قادراً على قراءة العربية لكي يتذوق جمال فن الخط القرآني، وليس من الضروري أن يكون قادراً على التعرف على العذراء والطفل في اللوحات التي تصورهما لكي يكتشف أن لوحات كهذه جميلة. يقول الصوفيون إنه حين يُعجب المرء بأشياء كهذه من دون أن يعرف ما هي، فإنه يعجب بخلق الله وقدرة الكائنات البشرية على محاكاة هذا الإبداع إلى درجة محدودة فيما تفعله. يستطيع المرء أن يقول: ثمة عملٌ مبني بمهارة عظيمة، وتقودنا طريقة بنائه إلى أن ندعوه جميلاً. فهو يحرّكنا بطريقة ما، يحفّز خيالنا ويؤثر بقوة في حيواتنا. وبصرف النظر عما

يقوله المتصوّفة: لا حاجة لقبول تأويل كهذا. يمكن أن نتذوّق جمالياً الشيء لأنه شيء جميل فحسب، تتألف بنيته من أجزاء ممتعة بصرياً، كما هو ممتع في كليّته، ونتفاعل مع هذه السمة فيه حين نقوم بأحكام جمالية عليه.

هذه طريقة غير متنورة على الصعيد الروحي لرؤية التجربة الجمالية، بالطبع، ولكنها تبدو أكثر صحة من التأويلات الدينية المنافسة كوصف لجوانب عديدة من تجربة كهذه. لا يوجد مشكلة في التفسير الديني، إن المسألة فقط هي أنه ليس التفسير الوحيد المهم. إذا كان بوسعنا القيام بأحكام جمالية على المادة الدينية من دون فهم الإشارات الدينية، فإن هذا يوحي إذاً بأن تلك الإشارات غير مهمة جمالياً. إنها مهمة بالطبع بطرق أخرى كثيرة، ولكن ليس جمالياً.هذا يعني أننا يجب أن نكون أكثر حذراً في الطرق التي نشخّص بها الفن الإسلامي أكثر مما كانت عليه الحالة حتى الآن.

هناك على الأقل سؤالان عن المعنى يمكن أن نثيرهما حين نتحدث عن الفن. أحد الأسئلة هو عن معنى العمل الفني، والآخر عن المعاني التي يمتلكها. كلما كان العمل الفني أكثر إمتاعاً، كما يمكن أن يُقال، كان عدد المعاني التي يمكن أن تُستشفّ منه أكبر، ليس بمعنى أنه مصمم بطريقة لكي يكون معقداً على نحو مقصود، ولكن لأنه غني بالمعاني ويمكن أن يؤول بطرق كثيرة أيضاً. وبطرق ما، كلما بدا العمل الفني عادياً، كان محيّراً. إن أشكال دوان هانسون المتخطية للواقع، مثلاً، محيّرة جداً، وتتألف من صور طبق الأصل لكائنات بشرية، واقعية جداً بحيث يظنّ الذين لا يفهمون ما ينتجه الفنان أنها أشخاص

واقعيون. ما الذي يعنونه؟ هناك خط طويل من الأجوبة يبدو معقولاً، إن العمل غامض لأنه بالتحديد ليس غامضاً على الإطلاق، إنه ما يمكن أن ندعوه عملاً فنياً متدنيا (سقط متاع) فحسب، وهو يمثّل العالم والأشخاص الذين نعرفهم بمهارة ويظهر لنا كيف يبدون. ولكن أشكال هانسون غير مريحة على الإطلاق، إنها مزعجة، وأحد أسباب كونها مزعجة هو أنها تبدو على الدوام حزينة ومهزومة. وهي ليست حزينة ومهزومة بطريقة عاطفية، كما يمكن أن تجسد الأعمال المتدنية هذه الحالة، ولكنها حزينة ومهزومة وكأن هذا يعكس واقع أمريكة الحديثة، المحاصرة بالبضائع الاستهلاكية ولكن غير القادرة على استخدامها بأي طريقة هادفة، ربما لأنها غير قادرة على جعل مالكيها سعداء. لا حاجة الآن للدفاع عن فضائل هذه الفرضية العامة أو تطوير هانسون لها، ولكن يجب التنبّه إلى كيف يكون العمل الفني المهم غنياً بالمعنى لأنه يدعونا إلى مناقشة سلسلة من المعاني. يمكن أن نُؤوِّل أشكال هانسون على نحو مختلف، كأن نقول إن التعبير عن الهزيمة هو مجرد موقف نبيل من وضعنا في الحياة، وهؤلاء بشر يتابعون حياتهم بصرف النظر عن ذلك. إذاً نستطيع القول إنهم ليسوا حزانى مطلقاً، إنهم يبدون هادئين فحسب، وفي الواقع يمكن أن يكونوا مبتهجين. فهم يواصلون أنشطتهم العادية، ويمكن أن يقول المرء إنهم يبدون منسجمين في دورهم الاجتماعي. يرتدون ملابسهم كأنهم يرغبون بالتماهي مع الطرق التي تتم بها الأنشطة المألوفة، ونستطيع إذاً أن نتأمّل ما يعنيه تحقيق ما دعاه فلاسفة القرن الماضي محطتنا في الحياة. إن النقطة المهمة في هذا النقاش، والذي لا شيء فيه يتعلق على نحو محدّد بالفن

الإسلامي، هو أنه يبيّن كيف يثير الفن كثيراً من أسئلة المعنى. إن الشكل الفني الوحيد الذي لا يفعل ذلك، أو على الأقل بدرجة أقل، هو الفن النمطي، الآلي، محدود النطاق، والثانوي. ربما حين نلحّ على سلسلة محددة من المعاني للفن الإسلامي يكون المعنى الضمني هو أن شكل الفن هو جوهرياً ثانوي، غير قادر على تحقيق العمق الجمالي الذي لمّحنا إليه لتوّنا هنا مشيرين إلى عمل دوان هانسون.

يمكن أن يُنظر إلى الواقعية على أنها تدميرية. ففي أيام الاتحاد السوفييتي لم تكن الواقعية مُعْتَنقة إلى أن صارت واقعية اشتراكية، إلى أن وضعت التصوير الواقعي للموقف داخل سياق سياسي معيّن، سياق يكشف الدور الذي عليه أن يلعبه في الخطة الأوسع للأشياء. لقد طُرحت النقطة نفسها بالضبط في الأعوام الأخيرة عن الأفلام الواقعية التي أخرجها كياروستامي، وباناهي والمخرجين الإيرانيين الحديثين الآخرين. يمكن أن يُوحُوا أيضاً أن كل شيء ليس كما ينبغي في الجمهورية الإسلامية الإيرانية، ويمكن ألا يشيروا إلى أن أسباب العيوب تكمن خارج سلطة النظام، ربما في النظام السابق أو في أعداء الحكومة الحالية.

إن تصوير الحياة كما هي، وتقديم الحقائق بطريقة سهلة، غالباً ما يهدّد معتقدات مجتمع يصوّر نفسه بمصطلحات برّاقة. وحتى في دول تقلّ فيها هيمنة واقعية الإسلام يمكن أن يكون هناك مزيج قويّ من الواقعية في الأفلام والأدب. فقد انتقدت الجماعات الإسلامية في مصر سابقاً روايات نجيب محفوظ كثيراً بسبب تصويرها الواقعي للحياة في الأجزاء الأكثر فقراً من المجتمع المصري، وكانت التهمة أن

الروايات جنسية بما أنها توظّف بصراحة أنواع اللغة التي يستخدمها البشر العاديون، وتفتقر إلى الاهتمام ببناء الحياة على الإيمان الذي يتخلل أقساماً كبيرة من المجتمع القاهري. تعاون محفوظ مع المخرج صلاح أبو سيف في تسعة أفلام، وهي تمثّل وجهة نظر جريئة عن الحياة في مصر الحديثة، كما تفعل رواياته. ونتيجة لشجبه بعض الجماعات الدينية، هُوجم محفوظ في النهاية وطُعن بالسكين، مما هزّ المجتمع الذي اعتقد أن هذا النوع من الفتوى لن يُترجم عملياً أبداً.

يستطيع المرء أن يرى لماذا يمكن أن يُعتقد أن الإسلام يعارض الخيال الجامح، ولكن لا يبدو أن للواقعية أي صلة دينية معينة. ففي مصر لم يكن زعم الجماعات الإسلامية التي أدانت محفوظ بأن مصر مجتمع إسلامي قائماً على فرضية أن شعب مصر كلّه مسلم. لقد قبلت أن هناك جماعة ليست مسلمة في مصر، وهي الأقباط، وأن القوانين (لسوء الحظ) غير إسلامية، وربما نتيجة لكلا الحقيقتين فإن مصر ليست مجتمعاً إسلامياً على الإطلاق. ومن ثم ما الإشكالي في الأفلام والروايات التي تصف الجانب السلبي من الحياة؟ لقد كشف كثير من الأفلام الواقعية في الثمانينيات أن الإصلاحات التي قامت بها حكومة السادات وخاصة، الانفتاح، كما دُعيتْ، لها عواقب منذرة بالخطر، وتقود إلى الفساد، وانهيار بنية الأسرة، والعصابات الإجرامية، والمخدرات، وهكذا دواليك. وينتقد كثير من هذه الأفلام خاصة تأثير النتائج في السكان الأكثر فقراً، الذين عانوا نتائج الإصلاحات، وصاروا غرباء عن المجتمع. لم تنتقد هذه الأفلام الإسلام؛ على العكس عاملته باحترام وأقرّتْ بأنه يؤدي دوراً مهماً في الحياة اليومية. كيف يمكن أن

يُنتقد هذا النوع من الواقعية من وجهة نظر إسلامية؟ إن رواية سلمان رشدي **الآيات الشيطانية** هي رواية خيالية تسخر مباشرة من القصة القرآنية، ويستطيع المرء أن يرى لماذا يمكن أن تُنتقد رواية كهذه من وجهة نظر دينية. إنها تثير بوضوح مسائل التجديف في الشريعة الإسلامية، وعنوان الراوية نفسه يوجّه انتباه القرّاء إلى نقدها للإسلام وكتابه. ولكن تصوير الحياة كما هي، مهما كان هذا خاضعاً لتأويل الفنان، سيبدو في الظاهر كأنه نشاط طبيعي من وجهة نظر الدين.

نشأ في الجمهورية الإسلامية الإيرانية في التسعينيات صنفٌ واقعي من الأفلام شجّعتهُ الدولة، وهو صنفٌ كان يمكن أن يُعدّ منتقداً للحكومة. لا يعني هذا أنه كان منتقداً على نحو مباشر، ولكن حقيقة أنه قدّم المجتمع بطريقة محايدة جداً، وتركيزه على الجانب السلبي للحياة اليومية، قادت بعض أنصار النظام إلى التساؤل إن كان يجب السماح بإنتاج أفلام كهذه في البلاد. ولقد تعاملت هذه الأفلام غالباً مع حيوات الأطفال، وتحدثت عن فتاة تشتري سمكاً ذهبياً لعيد النيروز (فيلم بناهي **البالون الأبيض**) وفتى يعيد دفتراً إلى صديق (فيلم كياروستامي، **أين منزل الصديق؟**)، فتاة تعير شخصاً آخر بوطها الأحمر (فيلم علي طالبي، **البوط**)، أطفال يحاولون استبدال إبريق ماء مكسور (فيلم فوروزيش، **الجرّة**). تتضمن بعض هذه الأفلام مزيجاً من الممثلين والناس العاديين، وهكذا تمنحهم نكهة أكثر واقعية. رُحِّب بكثير من هذه الأفلام خارج إيران، وهي ساحرة في الغالب، بشخصياتها الإنسانية القوية وتشخيصها المفصّل. من ناحية أخرى،

إنها في بعض الأحيان واقعية إلى درجة أنها تصبح مملّة وتتضمن مشاهد طويلة مكررة عن الحياة اليومية والأفعال التي تبدو في الظاهر بلا معنى. ولكن ما هو مهم هنا هو أن الجماعات الإسلامية في مصر رفضتْ الواقعية، بينما جماعات أخرى، كالجماعات التي تستلم السلطة في إيران تبنّتْ وجهة نظر مختلفة. يمكن أن يكون لهذا علاقة بالفرق بين الإسلام السني والإسلام الشيعي، وموقفيهما المختلفين من الفن. ولكن من أجل أهدافنا يهمنا أن نعرف ما الذي في الواقعية في الفن يثير شبهات المتدينين (في مصر)، ويهدئ تلك الشبهات (في إيران).

لقد رأينا حين ناقشنا العمل الفني لدوان هانسون أن هناك مقاربات مختلفة يمكن القيام بها إزاء نتاجه. يمكن أن تُرى أعماله متحدية وواثقة، أو محبطة ومهزومة. يبيّن هذا غنى الواقعية: يمكن أن تُرى تسويفاً للطريقة التي تجري بها الأمور، أو يُمكن أن تُرى تصويراً دقيقاً لماذا لا تجري في الاتجاه الصحيح. يستطيع نقّاد النظام العلماني في مصر استخدام الأخطاء الجليّة للمجتمع لكي ينتقدوا ذلك النظام. أما في إيران فإن أعضاء الحكومة الدينية يمكنهم استخدام المشكلات الاجتماعية كطريقة لعرض المشكلات الإنسانية ومسائل تنشأ في ظل أي نوع من الإدارة أو التنظيم الاجتماعي. في كلا الحالتين ليست الواقعية نفسها هي العامل البارز، إنها الرغبة بالمديح أو الهجاء هي التي تقود إلى وضع معيّن للواقعية في سياقها. تحيّرنا الواقعية لأن طبيعة العالم، كما هو في العادة، تحيّرنا ولهذا السبب حاول الفلاسفة في السابق تفسير الأشياء الموجودة جميعها. ولكن لا يدهشنا عدّ صفة

الوجود اليومي التي نشعر بها مُحيّرة، حتى أولئك الذين يملكون إيماناً دينياً قويّاً. حتى المشاهد الذي يؤمن أن الله خلق العالم وأن روح الله تسري فيه، قادر على أن يندهش من كيف هو العالم، ربما كمرحلة على طريق فهم المزيد عن العالم. سيكون من الخطأ القول بأن الواقعية يجب أن تكون جزءاً من أي موقف من العالم نحرص على تبنّيه. يبدو وكأن الواقعية تقوم بمتطلبات كبيرة من خيالنا كما يفعل أي جنس آخر من أنواع الفن.

الفن الاستشراقي

لتوضيح هذه النقطة في سياق العالم الإسلامي، نستطيع إلقاء الضوء على منظورات مختلفة في الفن الاستشراقي. يمكن أن يُثنى على إدوارد سعيد لأنه وضع مفهوم الاستشراق على الخريطة. يقول إن الاستشراق بناء شيّده الخيال الغربي، ويكشف علاقات القوة غير المتكافئة التي وُجدت وما تُزال تُوجد في العلاقة بين الغرب والعالم الإسلامي.ولقد طُوِّرتْ الفرضية فيما يُدعى اليوم بـ «الدراسات ما بعد الكولونيالية»، التي وسّعتْ حججه وجعلتها أكثر تعقيداً مطوّرة منهجية نظرية محكمة لتحليل الروابط بين الثقافات المختلفة. إن أحد الإسهامات المفيدة التي قامت بها هذه النظرية هي أنها تساعدنا مثلاً على فهم ما يحدث حين، يقوم أشخاص من ثقافة ما برسم أو تصوير أشخاص من ثقافة أخرى. إن الصور النمطية التي يملكها أشخاص الثقافة الأولى عن أشخاص الثانية تشي بالمُنتَج النهائي. وبما أنه نُظر إلى العالم المسيحي كـ «سويّ»،

فإن الشرق الأوسط نُظر إليه كنقيض، وعليه، كان هناك اهتمام بالتعبير عن أنماط غرائبية وثياب غريبة في الموضوعات المرسومة والمصوّرة. وغالباً ما كان يُبالغ في إضفاء الطابع الغرائبي على تلك الأشياء، وليس من غير العادي مشاهدة لوحة فيها نساء مبالغ في ارتدائهن للحجاب (لكي يمثلن الغرائبي). كانت الطبيعة الفاتنة للموضوعات مفضّلة في الغالب، وكان المتوحش النبيل نمطاً مألوفاً. وكان إضفاء الأهمية على الكولونيالية والإمبريالية يعني أن الغرب نظر إلى نفسه على أنه يمتلك مهمة تحضير الآخر، وهكذا كلما كان موضوع العمل «لا يشبهنا»، كان أكثر قدرة على تمثيل الغير، الآخر، بما هو مختلف عنا. ولم تكن جميع الصور النمطية سلبية، على الرغم من أن الكثير منها هي هكذا. كانت بعض هذه الصور إيجابية جداً، ولكن قيل في أغلب الأحيان إنها تمثل أنماطاً مختلفة عنا بحيث تمثل صوراً للآخر. تساعدنا صور كهذه على بناء صورتنا الذاتية، بالطبع، وهكذا فإن النبيل المتوحّش يؤسس ما يُمكن أن يُرى كأعراف حياة متحضّرة للجماعات القبلية وتلك التي ليست بعد جزءاً من المركز الصناعي.

ما هو مهم من وجهة نظر جمالية هو ما نصنعه بهذه الأعمال. لنناقش الآن بعض صور الموضوعات التركية. في فصل يحمل عنوان «تصوير الآخر» تقول عائشة إردوغدو إن كثيراً من الصور التي دَرَستْها تكشف موقفاً متفوّقاً إزاء كسل من استهدفتهم هذه الصور. أكيد أنها كانت مصيبة حين قالت إن كثيراً من الأوروبيين انتقدوا ما عدّوه الكسل الشرقي، وأثنوا على فروق الثروة النسبية بين أوربة والعالم الإسلامي

كمسألة قيم اجتماعية معتنقة داخل هذه الأقاليم المختلفة التي تمتلك غايات اقتصادية مختلفة. إن الفردية الأوربية والعمل الشاق أديا إلى التقدم والازدهار، لكن الافتقار الإسلامي إلى المبادرة والسبات أديا إلى البؤس والتخلف. فصور الرجال الذين يجلسون في المقاهي، وتلك التي تركّز على ما هو غرائبي فاتن، يجمعها أسلوب مشهد استشراقي، بملابس غرائبية، ووجوه جميلة وعادات غريبة كلها مصوّرة بموضوعية على ما يبدو، ولكن كما هو جلي في لوحة مدروسة جداً ومتكلّفة. إن ما تقوله إردوغدو عن بعض صور الرجال الجالسين، والدراويش والأكراد مهم. تراهم كأنهم يمثلون غياب المبادرة، والكسل، والبؤس، والعطالة، والشذوذ الجنسي، وتجد إشارات في الصور إلى الإسلام، توحي، بمكر، بأن الدين أوصلهم إلى هذه المضائق. تنتقد حتى صور الدراويش الثابتين لأنها لا تقدم أي فكرة عن كيف يبدون حين يدورون! لكن هذا غير منصف، لأنه من الصعب دوماً تمثيل الحركة في التصوير الفوتوغرافي ويستطيع المرء أن يرى لماذا يريد المصوِّر أن يسجّل الثياب والإيماءات المميّزة للدراويش، وليس بالضرورة السخرية منهم كونهم غرائبيين.

ما الخطأ في التعبير عن الغرائبي؟ يمكن أن يُقال إنه خاطئ إذا تضمّنَ بناء فكرة عن الآخر، الغريب، على نحو يتعذّر إصلاحه، وإذا جرّد الشيء من إنسانيته المشتركة. ولكن هناك عدد متنوّع من الطرق لقراءة الصور، وليس المنظور الاستشراقي هو الوحيد. فالتعبيرات الوجهية التي يُمكن أن تُعدّ فارغة وهامدة يمكن أن تُرى أيضاً كمسترخية ومستغرقة في التفكير. ذلك أن تمثيلات الغرائبي التي تبدو فاتنة تُرى

أيضاً كنبيلة، ممتعة وبارعة. ويمكن أن تُرى الإشارات في الصور إلى الإسلام إطرائية، وكأننا هنا نرى صور أشخاص يعيشون في نمط حياة ديني حقاً، أو يحاولون عيش حياة كهذه. لقد تأثر كثير من الرسامين الاستشراقيين بالورع الواضح لسكان الشرق الأوسط ورسموا كثيراً من المساجد من الداخل بأسلوب رومانسي رفيع، بخلفيات درامية جداً للأفراد والجماعات، وإعجاب واضح بجمال المحيط وتواضع التصميم الداخلي. إن أحد مظاهر الفن الاستشراقي الواضحة جداً هو الافتتان باللون، ربما بفكرة أن الشرق يمثّل ألواناً غنية جداً، وتألّقاً وغنىً تفتقر إليهم أوربة. وأكيد أن كثيراً من الأوروبيين الذين زاروا الشرق الأوسط فتنهم أسلوب الحياة والثقافة، ونُظر إلى هذا أيضاً كنتيجة للاستشراق، من حيث إنهم صاروا يتبنون موقفاً إيجابياً من الشرق الأوسط على نحو مفرط، غير متوازن كوجهة النظر السلبية التي كان يمتلكها آخرون. والواقع أن وجهة النظر الإيجابية يمكن أن تُعدّ أكثر لطفاً من وجهة النظر السلبية، لأنها ترى السكان المحليين، وأيضاً دينهم، مختلفين كلياً عن أي شيء متاح في أوربة وأكثر تفوقاً منه.

وهكذا يجب أن نقبل أن صور المستشرقين يمكن أن تشوِّه إيجابياً وسلبياً في آن واحد، ولكن نوعي التشويه هذين غير مقبولين من وجهة نظر أخلاقية. ويجب الإقرار بأن هذه الصور يمكن أن يُنظر إليها بطرق متنوعة. فلوحة رجل جالس يحتسي القهوة يمكن أن تبدو لأحد المشاهدين صورة تعبّر عن الكسل، ويمكن أن تبدو لآخر أنها تظهر فكراً عميقاً. إن صورة شخص ما يصلّي في الجامع يمكن أن تبدو وكأنها

تسخر من الإسلام، بما أن الفرد المُصوَّر يمكن أن يؤدي إيماءات مفرطة جداً ويرتدي ثياباً تبدو غير عادية (من منظور المشاهد)، يمكن أن تبدو الصورة إما سخيفة قليلاً وإما مؤثرة. لا نستطيع أن نبتكر خط تأويل مشتركاً لصور كهذه، وحقيقة أنها ليست أعمالاً فنية إبداعية لا تعني أنها خاضعة لقراءة واحدة فقط. فإذا كانت حتى الصور النمطية للمستشرقين خاضعة لتأويلات متنوّعة، غير قسرية وتبدو معقولة كلّها، فكم هو أكثر صحة ذلك الطلب لتأويلات متنوّعة كالتي تكمن في أساس الحكم الجمالي.هذه هي المشكلة المحورية في الفرضية الصوفية بأن المعاني الدينية تكمن خلف كل شيء في الفن الإسلامي، بالطريقة نفسها تماماً التي تكمن بها معانٍ كهذه خلف كل شيء في العالم. تلحّ على أحادية تأويل غير عادلة لغنى وتعقيد فلسفة الجمال.

سيُقال إن الذين يكتبون عن الفن الإسلامي لا يستطيعون التفكير في أنه ثانوي، ذلك لأن روعته تسحرهم، ولقد كرّس كثير منهم حياته للكتابة عنه. ومن غير المرجّح أن يقوم المرء بهذا لو اعتقد أن هذا الفن ثانوي. يجب أن يُقال أيضاً إنه إذا ألقى المرء حتى نظرة خاطفة إلى كتالوج أو إلى معرض للفن الإسلامي سيكتشف فوراً أن هذا الفن ليس ثانوياً، وإذا كانت هناك جوانب في الفن الإسلامي لا تبدو مثيرة جداً، فإن هناك جوانباً مؤثرة وجميلة على نحو كبير، وفق أي معايير للمشاهد. كيف يمكن أن يُتهم مناصرو الفن الإسلامي برؤيته ثانوياً؟ يمكن إطلاق التهمة بسبب إلحاحهم على أن معنى واحداً فقط يكمن خلفه، وهو معنى ديني. لو كانوا على صواب، لكان الفن الإسلامي إذاً

ثانوياً. إن الصعوبة التي تواجههم هنا هي في الواقع احترام العمل. إن العمل يصبح ثانوياً لأنهم مصمّمون على رؤية معنى ديني له. يذكّرنا هذا بقول الغزالي إن جمال الفن هو تجلٍ للجمال الأخلاقي للفنان نفسه، ويبدو هنا بوضوح أن التركيز الرئيس هو على المكانة الأخلاقية للفنان بوصفه كائناً بشرياً، وليس على العمل. تصبح قيمة الفن مسألة ثانوية، ثانوية إزاء قبول الفنان دينياً، ومن المفترض أيضاً إزاء الأفكار الممثلة في العمل. وكما سنرى حين نناقش الموسيقا، إن كلّ ما هو لهو ولغو (31.6 ؛ 32.3) يمكن أن يُعدّ مرفوضاً من وجهة نظر دينية. فالمعنى الديني للفن هو الذي يأتي أولاً، وهذا يمثل معيار قبوله، وعندما يتم إرضاء هذا المعيار نستطيع المتابعة لفحص ومناقشة الموضوع. وهكذا فإن الموضوع ثانوي إزاء السياق الديني الذي يوجد فيه، والسؤال الأول عنه ليس:«ما الذي يعنيه؟» أو «هل هو جميل؟» أو «لماذا هو مصنوع هكذا؟» إن السؤال الأول هو: أي نوع من السياق الديني يرضي، وعندما تتم الإجابة عن هذا السؤال بنجاح نستطيع المتابعة إلى الأسئلة الجمالية. هذا مهم على نحو حاسم، لأنه يجعل الإشارة الرئيسة في العمل الفني ليس إلى فلسفة الجمال وإنما إلى الدين، ويؤدي أيضاً إلى وجهة نظر النقاد المتصوفين ذات البعد الواحد عن الفن الإسلامي.

يمكن أن تبدو هذه الحجة كأنها لا تُنصف الدليل. ذلك أن الدليل يوحي بأن الصوفية متحمسة لأشكال كثيرة من الفن، والفن غالباً متحمّس للتصوّف، ذلك أن الصور، على وجه الخصوص، تمثل المتصوفين على نحو متكرر في ضوء مفضّل جداً. هناك لوحة مغولية

رائعة الآن في غاليري فرير (وضعناها على غلاف هذا الكتاب) رُسمت بين 1615 و1618 وتُظهر الإمبراطور جاهانجير يفضّل صوفياً على السلطان التركي، وعلى ملك بريطانيا جيمس الأول. يقدم الإمبراطور للمتصوف على ما يبدو كتاباً قيّماً، بينما يبدو الملكان مستائين على نحو واضح. يمتلك الصوفي أفضل لحية أيضاً! كان فنان هذه اللوحة يفضّل التصوّف على ما يبدو، أو ربما كان راعيه هكذا. كانت بعض اللوحات فكاهية. ذلك أن المتصوفين لم يُصوّروا في بعض الأحيان كفقهاء ونبلاء، مثلاً، وإنما كأنماط سخيفة قليلاً نائمة حين يجب أن تكون مستيقظة، وغير واعية لرسائل السماء المتاحة لها. سيكون من الخطأ رؤية هذه الأعمال منتقدة للصوفية، ولكن يمكن أن تتناغم جيداً مع المفارقة اللطيفة التي تسم كثيراً من الفكر الصوفي، وتتغاير بحدّة مع الدوغمائية الفاقعة لفرضية أن للفن معنى واحداً فقط.

يلجأ كثير من المتصوفين إلى الموسيقا، ويعدّون الموسيقا والرقص طريقتين مهمتين للاقتراب من الله، لذكره وإحضاره إلى حيواتنا. هذا صحيح كلّه ولكن يجب أن نسأل: لماذا قيل إن الموسيقا والرقص مهمان؟ ليسا مهمين لأنهما جميلان، إنما جميلان لأنهما مهمان، وهما مهمان لأنهما يساعدان في إعادة توحيدنا مع الله. يؤدي هذا التأويل الوظيفيّ للفن إلى منح دور ثانوي له في حياتنا، دور يُجرد فيه من كثير مما هو ممتع فيه. يكشف هذا استياء ضمنياً من التصوف عموماً. نفكر غالباً في التصوف على أنه منفتح جداً على أديان وأنماط أخرى من التعبير الديني، ويرفض وجهة نظر الشريعة الضيّقة وما يعدّ تقيداً بالإسلام.

لهذا أصبح التصوّف في كثير من البيئات عاملاً قوياً لتشجيع الناس على اعتناق الإسلام، وقدم لهم نمطاً من الدين ربما ينسجم جيداً مع ليبراليتهم وتسامحهم مع وجهات النظر الأخرى. حين ننظر إلى الفن يبدو التصوف كأنه يمثّل نوعاً آخر من الدين، ديناً أحادياً ومحدوداً.

من المثير أن كثيراً من المسلمين في الأزمنة الحديثة يقتنون اللوحات، وخاصة صور المواقع والشخصيات الإسلامية. وعلى الرغم من أن بعض البلدان المتأثرة بالوهابية كالسعودية تتبنى موقفاً رافضاً للفن البصري، فإن الحاكم والسكان لا يعانون مشكلة من التقاط صور لهم وعرضها. ثمة الكثير من الصور للحكام في المملكة، وفي بلدان أخرى تدعو نفسها إسلامية الصور كلية الحضور. إيران هي مثال على ذلك. ويقول كثير من المسلمين إن الأعمال الإبداعية التي تحاكي الخلق الإلهي للعالم تجديفية، ويمكن أن يُعدّ رسم الكائنات الحية مشابهاً لخلق الأشياء نفسها، رغم أن نقطة التشابه ليست قريبة هكذا. ثمة فرق كبير بين صورة شيء ما والشيء نفسه. وتذكر بعض المقاربات للمسائل الفنية هذه النقطة. إن اسم الرسّام نفسه (المصوِّر) يتضمن القدرة على التحكم بالشكل (الصورة). ما هو إشكالي هنا، على ما يبدو، هو أنه لا أحد سوى الله يستطيع أن يؤثر في شكل أي شيء، بما أن الله وحده يمتلك القدرة على خلق المادة وتغييرها. ولكنّ هذه حجة غريبة، لأنها تتضمّن أنه من الخطأ أن تفعل الكائنات البشرية أي شيء، أو أن تنطلق لكي تفعل أي شيء، بما أن الله وحده هو الذي يستطيع أن يفعل أي شيء. إن الإسلام ليس ديناً سكونياً، يدعو إلى الامتناع عن القيام بأي شيء وترك كل شيء لله. إذا كان الإسلام يؤكد على الفعل الإسلامي،

لماذا لا يناصر إذاً الفعل الفني الإنساني؟ لا توجد مشكلة في الاعتراف بدور الله في ذلك الفعل، ويشير كثير من الفنانين باستمرار إلى الله في عملهم الإبداعي.

إن أحد مصادر العداء للفن هو فكرة أنه غير ضروري، وغير جدي وينطوي على خطر. أكيد أن المرء إذا قام بتأويل صارم لما هو مهم، يمكن ألا يبدو الفن مهماً بما أنه لا يدور حول علاقتنا بالله. إذا كان الشيء الأكثر أهمية فينا هو علاقتنا مع الله عندئذ يبدو الفن سطحياً. من الصعب استبعاد مقاربة كهذه، فهي تعتمد على قيم فرد معيّن ومقاربته لحياته. لا حاجة إلى أن يلعب الفن دوراً في حياة أي شخص، على الرغم مما يميل مناصرو الفن إلى قوله. يمكن أن يختار المرء حياة بسيطة لا مكان فيها للفن. من الذي يقول إن حياة كهذه أدنى من حياة يلعب فيها الفن دوراً محورياً؟

هل الفن خَطِر؟ يمكن أن يكون خَطِراً، من وجهة نظر دينية، إذا أغرانا بالابتعاد عن الجدية في مواقفنا من الحياة والآخرين. إن الفن غالباً يسخر، يشجّعنا على استخدام خيالنا، ويمكن أن يقودنا هذا إلى التساؤل إن كنا نستطيع أن نتبنى شكلاً من الحياة مختلفاً، ربما لا يملك فيه الدين دوراً أو يملك دوراً محدوداً. إن الفن خيالي، وعندما يدخل الإحساس بالمفارقة، يصعب على المرء أخذ معتقداته وتجاربه على محمل الجد كما كان يفعل من قبل. يمكن أن يُعد هذا مؤذياً للدين، بما أن الدين يستند إلى أفكار ومبادئ غير مفكر فيها في الغالب.

4

الأدب

الشعر العربي

من غير الملائم أن نناقش مسألة فلسفة الجمال مبتدئين بالقرآن، بما أن جمال النص نفسه يعدّ برهاناً على استحالة الإتيان بمثله، أو محاكاة أصله الإلهي. وبينما ينتقد القرآن فكرة أن الشعر العربي مصدر للتوجيه، فإنه لا ينتقد جماله، بل على خلاف ذلك يقدم رسالته بالأسلوب الأكثر تأثيراً وإغراء قدر الإمكان. قاد هذا على نحو طبيعي إلى مناقشة ما يعنيه عمل اللغة الشعرية، وأي معايير توجد للتمييز بين اللغة الشعرية الفاعلة، وغير الفاعلة.

عدَّ الجاحظ مفهوم الاستعارة جوهرياً، بما أنها تُظهر كيف يمكن أن يُعرّف شيء ما باسم شيء آخر، حيث يعد أن هناك تشابهاً بين المصطلحين. طوّر هذه الفكرة على التعاقب أدباء آخرون، وخاصة ابن قتيبة، والثعالبي وابن المعتزّ، واستقصوا الطرق التي يمكن أن تُستخدم بها اللغة مجازياً. وضعوا قواعد شرحتْ التقنيات المختلفة التي يمكن أن تُطبّق على اللغة، ورتّبوا أنماط التعبير من زاوية نجاحها المحتمل في أن تولّد في جمهورها سيرورات التفكير الملائمة. ولكن لا يكفي القول

إن استخدام اللغة مجازي لكي نفهم كيف تعمل، إن ما يعمل فحسب هو بعض استخدامات الاستعارة والإلماع، وحتى تلك التي تعمل، تعمل إلى حدود معيّنة فقط، وعليه، إن أي علم للشعر ينبغي أن يشرح الطرق التي يُمكن أن تُوسّع اللغة بها مجازياً. ولقد أثير جدل موسّع حول كيف ينبغي أن يكون استخدام اللغة متكلّفاً، وقال بعض المنظرين إنه من الأفضل دوماً أن تبقى اللغة طبيعية قدر الإمكان، بينما فضّل آخرون تطويرها بطرق كثيرة غير عادية وفي غاية التكلّف. إن القرآن الكريم يصلح هنا،كما دوماً، كمثال، بما أن لغة النص نجحت في أن تكون طبيعية وجميلة في الوقت نفسه. ثمة مباشرة في مقاربة اللغة وما يمكن أن يُعد أن اللغة تعنيه، ومع ذلك إن اللغة هي في الغالب حافلة بالإشارات الضمنيّة على نحو رفيع. على الرغم من هذا، لا يقدم النص الانطباع بأنه مبني فنيّاً بما أن جمال النص يبدو وكأنه ينشأ على نحو طبيعي من السياق الذي عُبرّ فيه عن النقطة المعينة التي طُرحت. على أي حال، إن الأدب الذي ينتجه البشر لا يملك هذه البنية التامة، ولذا من الملائم محاولة فهم التقنيات التي نستخدمها لتأسيس كتابة كهذه وتقويم النجاح أو بالأحرى ما نفعله.

إن مشكلة المقاربة الفيلولوجية هي أنها تقع في الخطر المتواصل للسّكلجيّة[1] psychologism. هذا يعني، أن تطوير قواعد عامّة لما يعمل ولما لا يعمل يعني محاولة اكتشاف أي أفكار يمكن أن تخطر في أذهان المستمعين والقراء حين يسمعون أو يقرؤون نصوصاً معيّنة، نحتاج عندئذ إلى التمييز بين الفرد العاديّ وأولئك القادرين على رؤية ما تحت السطح

1- نظرية تستخدم المفاهيم السيكولوجية في تعليل الأحداث التاريخية. المورد الأكبر.

وتطبيق أفكار أكثر تعقيداً على النص. إن مسألة كهذه تنشأ بسهولة داخل سياق إسلامي، بما أن كثيرين قالوا إن القرآن يتوجّه إلى جماهير مختلفة بطرق مختلفة، مقدماً الحقيقة البسيطة إلى جمهور بسيط، إلى الجماعة الإسلامية كلها، ومع ذلك في الوقت نفسه يستخدم لغة تكشف طبقات من الحقيقة غير متاحة إلا للعلماء. سيكون من الخطأ أن يشعر غير العلماء بأنه لم يُقدّم لهم سوى مدخل جزئي إلى الحقيقة، بحيث إن قراءتهم للنص لا تُوضح لهم هذا المظهر من المعنى الثنائي. لا يعني هذا أنهم مُضَلّلون، وإنما لا يتم تشجيعهم فحسب على إلقاء أسئلة على النص بطريقة من غير المرجّح أن تأخذهم إلى أي مكان من مصلحتهم الذهاب إليه. يُمدح القرآن كثيراً لأنه تجاوز الصراع بين التكلّف والسهولة بما أنه قدّم أسلوباً غير متكلّف يجعل المرء يعتقد أنه سهل، ولكن حين ندقّق فيه نجد أنه أيضاً في غاية التعقيد والتكلّف.

هل نستطيع تحليل النصوص بطرق تتجاوز مجرد التعبير عن البنية السيكولوجية لعضو فرد في الجمهور؟ من الجليّ أن هذا واضح، فالقرآن نص فريد لأنه نجح في جعل لغته مفهومة لبشر كثيرين ومختلفين، ولكن يمكننا توقّع أن يكون لنصوص أخرى تأثيرات مختلفة في أنواع مختلفة من الناس. أدى هذا إلى مشروع في الفلسفة الإسلامية لتحليل النصوص وفق القياس المنطقي، بحيث إنه يُنظر إلى قصيدة، مثلاً، أنها تُشبه صيغة منطقية للتفكير العقلي، على الأقل في بنيتها الأساسية. لقد هاجم الفلاسفة دوماً مزاعم النحويين العرب أنهم يمتلكون القول الفصل حول كيف يجب أن تُحلل اللغة، قائلين أن النحو

غير قادر على استقصاء البنية العميقة للغة. لا شيء سوى المنطق يقدر على فعل هذا، والمنطق فحسب يستطيع أن يخبرنا كيف يعمل الشعر. إن الاعتماد على النحو يؤدي إلى الوقوع في سكلجيّة psycologism لا يمكن تجنّبها، كما قيل، بما أنه لا توجد صلة ضرورية بين الخصائص النحوية للغة وطبيعة مواقفنا منها.

لكن الشعر يبدو معارضاً للمنطق، إذا افترضنا أن أساس الشعر والفن على وجه عام هو الخيال. هل يمكن تحليل الخيال وفقاً للمنطق؟ إن كثيراً مما يشكّله الخيال يتعلّق بالوهم واللاواقعي، ومن ثم يبدو أنه لا يتعلق كثيراً بالعقل والمنطق. يرى الفارابي أننا نستطيع ربط اللغة العاديّة واللغة الخيالية عن طريق قياس التمثيل[1]، بحيث نستطيع الانتقال من استخدامين للغة موظّفين المصطلح نفسه وبالتسويغ نفترض أنه لو كان المصطلحان يشتركان في بعض الخصائص، لكان بوسعنا القول إنهما يشتركان في خصائص أخرى، ولكن شعرياً فحسب. أما في الواقع فهما لا يشتركان في خصائصهما كلّها، وإذا فعلا سيكونان مصطلحين متماثلين. إن ما نتعامل معه في الخيال هو تداعي الأفكار، وثمة تسويغ لنا في ربط أفكارنا إذا استطعنا ربط المصطلحات التي تمتلك الأفكار كخصائص لها. ثمة فرضية وسطى تولّد هذه الصلة، والفرضية هي زعم عام عن كيفية استخدام مصطلح في سياقات متنوّعة ويكتسب خصائصه كلها بصرف النظر عن السياق. ويرى الفارابي (339 هـ / 950 م) هذا المفكر المشائيّ الكبير (ذو التوجّه اليوناني) في الفلسفة الإسلامية، أن نجاح الصورة أو العبارة هو في تناسب مباشر مع المسافة

1- إثبات حكم في أمر لثبوته في أمر آخر وذلك لعلة مشتركة بينهما. م م.

بين معنييهما الحرفيين، وهذا ليس اقتراحاً سيئاً. إذ كلما كانت الصلة بعيدة كان إنجاز جمع الطرفين أكثر تأثيراً.

يقول الشاعر الحداثي أدونيس في قصيدته التي تحمل عنوان «شجرة الشرق»، في السطر الأول: «صرتُ أنا المرآة»؛ ولكنه لا يريد في الواقع أن يزعم أنه مرآة. فهو يشير هنا إلى لغة التقاربات، الانسجام والوحدة التي تربط الكائن البشري بشيء كالمرآة. هناك مستوى آخر للمعنى هنا، بما أنه يتحدث عن نفسه بوصفه شاعراً، ويشير إلى دور الشاعر في التعبير عن الواقع. يشبّه الشاعر فيما بعد في هذه القصيدة نفسه بالماء، الذي هو بالطبع عاكس. والواقع أن أحد الموضوعات في كثير من شعره السابق هو التغاير بين الطبيعة والمجتمع، حيث الطبيعة مريحة وصحيّة بينما الواقع هو مصدر الانقسام والعنف. وعليه، إن تشبيه الشعر بالماء، المنتج الطبيعي، يعني العمل على مستوى دلالي آخر، حيث يربط مظهراً ما هو طبيعي بمظهر ما هو غير طبيعي وثقافي، ولكن يمكن أن يُرى أيضاً كطبيعي إلى حد ما. وفي الأعمال الشعرية التالية تصبح الطبيعة كالمجتمع، انقسامية ومهدِّدة. ما هو واضح من التفسير الذي قدّمه الفارابي هو أنه لدينا مستويات مختلفة من تداعيات الأفكار بعيدة عن كونها اعتباطية. ولقد قدّمتُ لتوّي أسباباً لربط المفاهيم بعضها ببعض بطرق لا تمثل الاستخدام العادي، ولكنها تستند إليه. مثلاً، إذا لم نعرف ما الذي تُستخدم من أجله المرآة في العادة، فإن مثال المرآة لن يكون له معنى دالٌّ. يمكن أن تكون المرآة شيئاً جدياً، يمكن أن تمثّل الرغبة والمحاولة للإبلاغ بدقة عن ما مرّ أمامنا.

من ناحية أخرى، يمكن أن تشوّه المرآة، ويمكن أن تُستخدم على نحو عابث لتعديل زينة امرأة ما أو تمشيط شارب شخص بطريقة تجذب حبيبته. إن هذه الأفكار متصلة، على الرغم من أنها متناقضة بطريقة مألوفة في الشعر العربي داخل سياق الطباق. ففي الشعر الإسلامي الأول في العربية كانت فكرة الطباق مهمة في النقد، بما أن كثيراً من الشعر في تلك الفترة أبدع على نحو متعمد عبارات شددت على القطيعة واللاتشابه بين الأشياء. ولكن كلمة مطابقات التي تم اشتقاقها من طباق لكي تعني «أشياء متضادّة»، أو «سيرورة إبداع أشياء كهذه» يمكن أن تعني أيضاً «أشياء متشابهة» أو «سيرورة تطابق الأشياء»، وهي تنبع على غرار تلك الأفكار من الطباق، الذي يعني جمع متضادّين في جملة (أدونيس، كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل).

إن أدونيس شاعر ممتاز يستحقّ أن نحلّل أعماله، أولاً لأنه شاعر متميّز، وثانياً لأنه يكتب الكثير عن فن الشعر، وهو يمثّل كثيراً من الشعر العربي في استخدامه لصور متغايرة بحدّة لتوضيح نظرته. غالباً ما يمزج بين الطبيعة والثقافة، مستخدماً في وصفه للطبيعة اللغة التي تُستخدم عادة لوصف الكائنات البشرية، والعكس هو الصحيح. النتيجة هي مزيج غنيّ من التركيبات اللغوية المختلفة، وأيضاً ربط للمستوى المهيب الذي يعمل فيه عالم الطبيعة مع مصالحنا البشرية ومثلنا التافهة. يرى أدونيس أن البشرية تحلُّ في الطبيعة، وهو مولع بابتكار تمازجات أفكار أكثر تمرّداً، تبدو، فجأة معقولة، بسبب مهاراته الشعرية. لكنّ إحدى مشكلات شعره، هي أنه واع لذاته كثيراً، ولهذا

يكون أحياناً مُتَكَلّفاً. وبسبب التزامه بما يعدّه ليس دائماً على نحو صحيح المبادئ الشعرية لألف عام سابقة أبو تمام من القرن الثالث/ التاسع هو مثال جيد، كما هو المتنبي من القرن الرابع/ العاشر، وهما شاعران مجدّدان في الشعر العربي الكلاسيكي فإن استعاراته لا تعمل أحياناً على نحو تام، وتصبح نمطية ومكررة. عندما يعتنق المبدأ القائل إن الشعر يتضمن مزج أفكار متشابهة ومتنافرة في آن واحد، يبدو كأن هناك محاولة لاحتضان الممارسة الأكثر تطرّفاً وطبيعية للخيال المجازي الذي، لا يكون، نتيجة لهذا، صادقاً في المشاعر دوماً. ومع مرور الزمن صار شعر أدونيس أكثر تكلّفاً، ربما لأنه يركّز على التفكير بالعملية الشعرية، وعلى شكل القصيدة أكثر مما يركّز على مضمونها[1] 40.

ثمة تأويل آخر لسبب ما عُدّ انحداراً نسبياً في جودة أعمال أدونيس الشعرية، يستند إلى الأحداث المأساوية التي مرَّ فيها. ربما لم يعد بوسعه الاستجابة لهذه الأحداث بطرق الماضي، حين كان على الأرجح أكثر تفاؤلاً بالطرق التي يعمل بها التاريخ في مدة حياته. إن أحد العوامل في الحياة المعاصرة، الذي يبدو كأنه أحبطه، هو نموّ التماثل في العالم العربي، العودة إلى الدين وتجانسه والحركة السلفية كلها، التي ترى أن مستقبلها لا يكمن في تحرير الطاقات الإبداعية والخيالية للثقافة العربية وإنما في العودة إلى الممارسات والمعتقدات الأصلية للدين كنسق ممارسة واعتقاد. وفي أثناء ممارسته للكتابة الشعرية دعا أدونيس إلى عروبة منفتحة وقوية ومتحوّلة وتعدّدية، ولكن هذا المبدأ تهدّده من

1- ساعدتني دراسات كمال أبو ديب على فهم هذا الشاعر المعقد. ولكن نظرتي لأدونيس تختلف عن نظرة كمال أبو ديب على الرغم أنني أدين لعمله الرائد.

الداخل (الأنظمة المحلية الاستبدادية والدكتاتورية، والمؤسسات الدينية التي تزداد قوتها) وتهدّده من الخارج (الصهيونية والإمبريالية).

إذا كانت الأزمنة متخلخلةً يفقد الشعر جدواه. واجه أدورنو هذه المسألة المهمّة جداً في القرن العشرين، ورُوِيَ إنه قال: لا يمكن أن يكون هناك شعر بعد أوشفيتز. من غير الواضح ما الذي يعنيه هذا القول أو حتى إن كانت معانيه المتنوعة الممكنة صحيحة، ولكن من المهم طرح هذا السؤال: هل يمكن أن تتسم الحياة هكذا بالكارثة والانسحاب بحيث يفقد الشاعر الثقة بمواصلة عمله؟ من الجليّ أن هذا سؤال تجريبي، وبوسعنا أن نرى أن كثيراً من الشعراء يبدعون اليوم في العالم العربي، والواقع أن كثيراً من الشعراء اليهود كانوا يمارسون كتابة الشعر بنشاط أثناء الهولوكست. يمكن القول إن ما تعنيه فرضية أدورنو، هو أنه حين يتعذّر فهم الأزمنة، فإن الحقائق التي تستند إليها لغتنا تتغير على نحو جذري، ونتيجة لهذا، نفقد المعاني التي وُجدت سابقاً. وهذا يصحّ على كثير من شعر أدونيس الأخير؛ لم يعد يبدو واثقاً بما يكفي بالعالم الذي يصفه وبنجاح الاستعارات التي كانت تعمل سابقاً. إن تداعي الأفكار هذا الذي يقول الفارابي إنه جوهري للشعر لم يعد سائغاً كما كان، وهذا يؤثر في القيمة الجمالية للقصيدة. حين يقول الفارابي إن هدف القصيدة النهائي هو تقديم المتعة فهو لا يعني إمتاع القارئ بحيث تُفهم المتعة على نحو سهل. يعني أن القارئ يشعر بالمتعة عبر اكتشافه للوحدة العضوية للنص الشعري، وللطريقة التي يتواشج بها كل شيء مع بعضه بعضاً بإحكام ويتحرك لكي يتجاوز تلك القصيدة لأن تعبيرات مجازية جديدة تم استقصاؤها وإبداعها، وقُبلت وطُوِّرتْ. وهكذا فإن

التشبيه الأول للشاعر بالماء كان ناجحاً، ولكن التشبيهات الآتية متعبة وطقسية، وليس من قبيل المصادفة أن الإشارات إلى الماء في قصيدة أدونيس الوقت، إحدى قصائده الأخيرة، بليدة على نحو واضح. يمكن أن نُعجب بالطريقة التي صار فيها عمله نقداً للذات وتجريبياً، برغم أن قمة التجريب عنده تبدو في النهاية كأنها محاولة للعودة إلى أساليب أكثر قدماً، ولكن من الصعب الإعجاب بغياب التماسك في العمل الأخير. ربّما سيُظنّ أن توظيف إيقاع الشعر العربي الكلاسيكي سيمنع القراء من اكتشاف أن القيمة الجمالية لما يفعله باللغة لم تعد قادرة على فعل ما فعلته في الماضي. يمكن أن يكون هذا ما عناه أدورنو حين أشار إلى استحالة الشعر بعد أوشفيتز، ليس بمعنى أن الشعر سيتوقف عن الوجود، وإنما بمعنى أن ما يبدو كشعر ليس في الواقع شعراً بالمعنى السابق. لم يعد يجسّد تلك المجموعة المستقرة من المعاني والأفكار التي يستند إليها الشعر، لأن الحوادث المأساوية التي حصلتْ قلبت تلك المعاني والأفكار رأساً على عقب.

يظنّ أدونيس أن قصائده الأخيرة هي أفضل من قصائده الأولى، أنها أعمق وتؤسس على إنجازات أعماله السابقة. يشعر أيضاً أن القصائد الأخيرة تظهر على نحو أفضل البيئة الثقافية للشرق الأوسط والافتقار إلى الانسجام الذي يبدو كأنه أصبح سمة ثابتة للمشهد. سيقول الكثير من قرّائه إن الأزمنة المأساوية ليست بحاجة إلى نوع مختلف من الشعر. فقد نجح الشعراء في الأداء جيداً في أنواع المواقف جميعها، وظهر بعض أفضل الشعر في ظروف صعبة جداً. سينتقد أولئك القراء أيضاً قصائده الأخيرة لأنها مفككة أحياناً، وطويلة جداً

وليست منتجات جمالية ناجحة عموماً. إنها غير ناجحة لأنها لا تحرّك عقل القارئ لكي يربط الأفكار التي يريدنا أدونيس أن نربطها. يرى أدونيس أن عمله يتّسم بمبادئ قوية من الإيقاع التقليدي والتماسك البنيوي، ولكن آجر بناء القصائد لا يعمل غالباً في خلق استعارات وتشبيهات عاملة. علّق بعض النقاد على أعمال أدونيس الأخيرة قائلين إنها تفتقر للإيقاع، وإلى إحساس بالتلاؤم والهدف الذي من المتوقع أن تقدّمه القصيدة الناجحة لجمهورها. لقد امتلكت قصائده السابقة هذا، وقال كثيرون إن قصائده الآتية لم تملكه.

لا يهدف هذا النقاش إلى القول إن أعمال أدونيس الأخيرة أسوأ من أعماله السابقة، أو العكس. أكيد أننا لم نقدم معلومات كافية عن أي من أعماله هنا، كي يحكم عليه القراء بأي طريقة. ولكن هدفنا ليس التعليق على القصائد بقدر ما هو تقويم شعر كهذا. نريد أن نرى كم هو مفيد نوع المقاربة التي طوّرها الفارابي، ووسّعها خلفاؤه داخل التراث المشّائي. إن إحدى الأفكار التي يمكن أن تُطرح لمعارضة نظريته هي أن الشعر العربي يمتلك أهمية أخرى غير الأهمية الجمالية كما قيل في أغلب الأحيان. وربما ينبع التشكيك الإسلامي الأول بالشعر من ربطه بالجن، الذين افتُرض أنهم مبدعوه. غير أن فكرة أن الشعر يأتي من الجن لا تقتصر على الثقافة العربية، ولا فكرة أن الشعر يمكن أن يكون خَطِراً. ذلك أن حب الشعر في الحقبة الجاهلية كان حباً للدنيوي، وكان الإسلام يهدف إلى استبدال ما عدّه تركيزاً ملائماً أكثر على مسائل روحية تستند إلى حقيقة الدين به. على أي حال، هناك دليل أن الشعر

الأول أشاد بالقبيلة، بينما الإسلام احتفى بالجماعة الإسلامية بصرف النظر عن أصولها القبلية أو العرقية أو القومية. قيل إنه في الجاهلية كان الشعراء المتنافسون يعلّقون قصائد شعرائهم الفحول على جدران الكعبة! على أي حال، اكتشف المفكرون الدينيون وسيلة مختلفة للتعبير عن أفكارهم غير الشعر، وعدّوا أن قبوله مشكوك فيه كما تُجمع كثير من الأحاديث.

إن تراث الشعر الديني الناجح في الثقافة الإسلامية هو الشعر الصوفي، وتتواصل كتابة وتطوير هذا الشعر بدرجات متنوّعة من النجاح. وفي الأزمنة الحديثة رأى الشاعر العربي نفسه ممثلاً للمجتمع. لقد تغيّر الشعر في القرن العشرين جذرياً، وغالباً ما رفض طرقه الكلاسيكية وتبنى طرقاً جديدة، وهي في الغالب غير إسلامية ومستمدة من الميثولوجيا، والشعر الجاهلي والشعر الأوربّي. وغالباً ما وجد الشاعر نفسه في موقف سياسي صعب بوصفه مفكراً في مجتمع يعارضه، ولقد صار تكوين دولة إسرائيل رمزاً قوياً جداً لإذلال الأمة العربية وعدم قدرتها على مواجهة الاحتلال الأجنبي. وقام نزار قباني، أحد أكثر الشعراء العرب غنائية، بتغيير مضمون قصائده بعد هزيمة 1967، مشيراً إلى نفسه «كشاعر يكتب بالسكّين»، وربما كانت هذه إشارة إلى قصيدة أبي تمّام التي تعود إلى ألف سنة التي يقول فيها: السيف أصدق أنباء من الكتب. إن إحدى الصفات المهمة للشعر الحديث في العربية هي أنه لا يلوم إسرائيل وداعميها فحسب، وإنما ينتقد على نحو مساو، هذا إن لم يكن بحدّة أكبر، الأنظمة والحكام في العالم العربي. انحدر

هذا تارة إلى نقد كل شيء مادي وروحي وقاد طوراً إلى البحث عن مُثل وشخصيات جديدة لكي تصبح رموزاً للتجديد. إن المثال الجيّد على هذا هو الاسم المستعار لعلي أحمد سعيد، أدونيس (تموز)، الذي يرمز إلى البعث بعد الموت، واستخدامه في شعره لأسطورة الفينيق موضوعاً متكرراً. فالفينيق مرتبط بتمّوز، الذي تروي الأسطورة أن دمه يخصبُ بلاداً كاملة. يستخدم شعراء آخرون شخصيات كعشتار، وبعل، وتظهر اليونان القديمة والشخصيات العربية واليونانية الميثولوجية والتاريخية القديمة أيضاً. إن المسيح رمز مشهور، يمثل الهزيمة الواضحة التي تقود إلى نصر نهائي، وكذلك ميل اليهود إلى قتل أنبيائهم.

إن أحد الموضوعات التي تحظى بأهمية خاصة هو أن المدن أمكنة فاسدة، بينما الطبيعة والريف مستودع القيم التقليدية. يُربط هذا أحياناً بالخوف من الفراغ الذي قيل إنه يسود في الثقافة الإسلامية، أو على الأقل في الثقافة العربية. فالمدن العربية أمكنة تسيطر عليها الحكومات التي أفسدت قيم ومثل الثقافة العربية. أما أسوأ المدن فهي نيويورك، التي تحتل موقعاً كبيراً في قائمة الشياطين المدنية العربية. تعدّ قصيدة أدونيس «قبر من أجل نيويورك» على نحو جيّد عن افتتان العالم العربي بهذا المركز المدني الذي يبدو كأنه يهيمن على العالم بقواه الفكرية والمالية، ولكن الذي يبدو أيضاً في الوقت نفسه في غاية الهشاشة والضعف. يشبّه الشاعر نيويورك بامرأة ترفع في يد خرقة تسمّيها الحرية وتخنق بالأخرى طفلة تُدعى الأرض. إن المال هو العامل المحفّز الوحيد في المدينة، لا شيء آخر يجمع الناس معاً هناك سوى الرغبة بإثراء الذات، وهي تفعل هذا على حساب بقية العالم. ويصف

الشاعر العربي الحديث عبد الوهاب البياتي نيويورك، في قصيدته «قدّاس جنائزي إلى نيويورك»، بأنها «حيوان مفترس»، يفترس روح ولحم كل من يقع تحت سيطرته، وهذا يشمل العالم كلّه. إن الشكوى المتكررة ضد المدينة هي أن أولئك الذين يبدؤون كقوميين ومقاتلين من أجل الحرية تسمّرهم متعها ويبيعون أرواحهم فيها. فنيويورك هي رمز ذكي لهذه العملية، التي يراها البياتي أنها تمتصُّ الناس وتحوّلهم إلى عبيد قبل أن تبصقهم ثانية.

يصوِّر الشعراء في العالم العربي أنفسهم كأرواح لأمتهم، ويجدون من المستحيل تجاهل مسائل اجتماعية وسياسية رئيسة. لهذا السبب دخلوا غالباً في مشكلات مع حكام بلدانهم، وفرّ كثيرون إلى المنفى أو اغتالتهم السلطات السياسية المحلية. سيكون من الخطأ القول إن معظم الشعر العربي الحديث سياسي في طبيعته، لأنه ليس كذلك. يتعامل معظم الشعر الذي كهذا مع أنواع من المسائل يتحدث عنها الشعر في الأمكنة جميعها: العلاقات الشخصية، الحب، الطبيعة، السخرية، الرثاء، وهكذا دواليك. ولكن حصر المرء نفسه في موضوعات كهذه ليس في العادة خياراً للشاعر العربي. إن المثال الجيد هنا هو ربما الشاعر الأكثر شعبية في العربية في نهاية القرن العشرين، نزار قبّاني، والذي عمل سابقاً في السلك الدبلوماسي العراقي، وهو شاعر غنائي ممتاز، ركز في أعماله الأولى على الموضوعات الرومانسية. لم يتغير شعره بل ركّز أكثر من قبل على الموضوعات السياسية، كما في قصيدته المشهورة «أنا مع الإرهاب» التي كتبها في 1997، التي يتهم فيها أولئك الذين يعملون لهزم العرب في الشرق الأوسط بتسمية المقاومة إرهاباً.

وفي قصيدة سابقة تنتقد الغزو العراقي للكويت، «هوامش على دفتر النكسة»، 1967 - 1991»، يكرر موضوعاً يقول أن الجنون يحكم، وثمة هزائم متلاحقة، والذي يموتون يموتون مجاناً، ولكنه يضيف في عبارة مهمة: «فقدنا أصواتنا». وهذه عبارة مألوفة، ويمكن أن تبدو في الظاهر مزيفة، بوصفه شاعراً، أليس هو الذي يعبّر عن آرائه، وعن نفسه بصوته الشعري؟ ربما يعرض نزار قبّاني فكرة أدورنو نفسها أن ثقافة تمرّ في أزمة يمكن أن تفتقر إلى صوت لكي تعبّر عن نفسها، لما كانت الحقائق التي تستند إليها معاني اللغة لا تقدّم أساساً لروابط دلالية مستقرة. وهذا سبب الإشارات المتكررة إلى الجنون والهزائم التي دُعيت انتصارات، وتسمية المقودين قادة والمقاومة إرهاباً. إن موقفاً من هذا النوع هو الذي جعل أدونيس يغيّر نظرته للشعر أيضاً، ويلجأ إلى شعر أكثر تشظّياً، من دون محاولة واضحة لتعريف فكرة الوحدة التي يمكن أن تُحلَّ فيها التعارضات والتناقضات في نصه. وربما كان عجز الفرد عن الإيمان ببنية عقلانية للتاريخ وللعالم ينطوي على المعنى الضمني أن الذات لا توجد في الواقع، ومن ثم لا معنى لإضفاء الوحدة على تجربتنا، ووصفنا لتلك التجربة.

يبدو الأمر كما لو أن أحداث الشرق الأوسط المعاصر أجبرت شعراءه على تبنّي موقف ما بعد حداثيّ سابق لأوانه. يتجلى هذا بوضوح في شعر أدونيس، ليس فقط في شعره وإنما أيضاً في آرائه النظرية عن جمالية الشعر. من ناحية أخرى، إن وصف هذه المقاربة على أنها «ما بعد حداثية» يجب أن ينبّهنا إلى حقيقة أنها لا تقتصر على العالم العربي، وإنما تسود في أمكنة الإنتاج الثقافي التي يسودها السلام. إن كثيراً

من الآراء في الفن تميل إلى التشكيك بدور الأعمال الفنية كعلامات. فالتفكير بالأعمال الفنية كعلامات يتضمن الإيمان بوجود فئة مستقرّة من المعاني، وبفكرة عالم مستقر، عالم أساسه المنطق ونقدر على فهمه بمفهوماتنا. إن المفهومات وابتكارها يهدفان إلى تمكيننا من فهم العالم عبر تكوين أحاسيسنا بطرق يكون لها معنى عندنا، إذا لم تكن خاضعة لبعض التنظيم فإنها ستفتقد أدبياً للمعنى (عمياء، كما عبّر كانط). ولكن من المحتمل أن تلك الأحاسيس فوضوية بحيث لا نسق ينجح في ضبطها. يمكن أن نطبّق مفاهيمنا وتبدو كأنها تعمل ولكن حين نواصل استخدامها تفشلُ في فهم العالم الذي حولنا.

ما يعنيه هذا هو أن طرق التعبير عن الأفكار في الشعر وأشكال أخرى من الفن ستتغيّر جذرياً. فحين يلعب أبو تمام بمفهومات البعد والقرب، ويتحدّث عن امرأة:

تقرّبها الأحلام
في حين تأخذها المسافات بعيداً
فتصبح قريبة بعيدة

فهو يبدع قصيدة تعمل بسبب كونها قادرة على ربط فكرتين متعارضتين، هما فكرة القرب وفكرة البعد. يمكن أن تبدو امرأة ما قريبة منا جداً حين نحلم بها، ولكنها في الواقع بعيدة جداً، ومع ذلك إن هذا الواقع ليس واقعنا النفسي. يمكن أن نعدها أكثر قرباً منا لأننا نفكّر بها باستمرار، إن حضورها المادي مفيد لتحديد كيف نفكّر بها. ولهذا وُصفتْ في الشطر الثاني بأنها قريبة بعيدة في آن واحد، لكنّ أبا

تمام يصفها بلغة ساحرة ليس كقريبة وبعيدة، وإنما كقريبة بعيدة، وكبعيدة قريبة في آن واحد. كيف يمكن أن تكون امرأة قريبة بعيدة في الوقت نفسه؟ وصفنا كيف يمكن أن يحدث هذا، يمكن أن تكون المرأة قريبة في الفكر وبعيدة الجسد، ولكن ليس هذا ما يعنيه بدقة. فهو يحاول أن يبتكر تعبيراً جديداً أو مفهوماً حيث لا يكون الشخص في مكان واحد جسدياً وفي مكان آخر ذهنياً، بل حيث تتصل الفكرتان دلالياً، على الرغم من أنهما تبدوان متعارضتين.

ثمة قصيدة مشهورة من أدب الأوردو للشاعرة بارفين شاكر تشبّه الحبّ بالعطر. تبدأ:

إنه عطرٌ، وسيتبدّد في الجوّ
سؤال الزهرة هو: إلى أين سيمضي؟
اعتقدتُ أن هذا جرحاً فحسب، وسيبرأ
كيف كان بوسعي أن أعرف أنه سيصير جزءاً منّي؟
كالهواء يواصل التجوّل من منزل إلى آخر
إنه نسمةٌ تأتي وتذهب

إن الكلمة الأخيرة في كل مقطع هي jayeega وتعني يذهب، يمر، يتدفق بعيداً، وينتجُ هذا سمة سمعية مؤثرة في الشعر، سمة مهمة في شعر الأوردو وموضوعها الرئيس هو الغزل. فالصورة هي صورة شخص كعطر، ومع ذلك يملك القوة، لأنه يمكن أن يتبدد في أي مكان. تقول المتحدّثة إن العطر أصبح جزءاً جوهرياً منها، دخل في شرايينها، ولكنه لا يتعلّق بها كما ترغب. إن فكرة عاشق كالدخان أو العطر أو هبّة الريح مهمّة، ذلك أنها تعمل جيداً في التعبير عن طبيعة الحب المتغيّرة

وحقيقة أن المرء غالباً ما يكون منجذباً لآخر أكثر من انجذاب الآخر له. إن فكرة الحب كجرح مهمة، غير أنها ليست جديدة بالطبع، ولكن حين تُربط بمفهوم العاشق كشيء في الجو تقود إلى أفكار الفساد والمرض التي تجعل القصيدة أكثر جدية قليلاً. فالموضوع العام هو التغاير بين مادّية المتحدثة، التي هي كزهرة تنتظر العاشق لكي يأتي إليها، في حين هو شيء خياليّ يمكن أن يجيء أو لا. إن الكلمة المكرّرة في نهاية كل بيت، كما قلنا، هي كلمة تعني يذهب أو يعبر، وتخلق جواً من غياب الأمان، والتغيّر وعدم الاستقرار.

كيف يعمل هذا؟ يرى الفارابي أننا نربط المصطلحات في الخيال، وهذا يعني أن هناك مقدمة منطقية متوسّطة في مكان ما تجعل هذا ممكناً. لكن المقدمة الوسطى لا تجعل ممارسة الخيال محتومة، هذه السمة الجوهرية للخيال: فحين يلعب الخيال لا شيء يصبح محتوماً. ولكن كلما كان الفنان أكثر نجاحاً يجعل ممارسة الخيال تتجلّى.

ففي قصيدة أبي تمام يشجّعنا أسلوب القصيدة والمزج بين الغنائية والإيجاز على جمع فكرة عن شيء ما بعيد عنا مع فكرة شيء ما قريب منا، أو فكرة شخص يشبه العطر، وهما فكرتان متضاربتان. ستكون الفرضية الوسطى من زاوية مفهوم البعد، وكيف يُمكن أن تُرى المسافة بطرق مختلفة متنوّعة، ومن زاوية مفهوم العاشق، وكيف يُمكن أن يُرى كشيء خيالي. بالطبع، إن أي شيء يمكن أن يُرى بأي طريقة، ولكن ليس من السهل علينا أن ننجز هذا النوع من الرؤية، نحتاج إلى المساعدة لكي نقوم بالقفزة الخيالية عبر إقناعنا أنها ممكنة، ومعقولة ومتعذر

اجتنابها أيضاً بمعنى ما. تتجلّى قوة الشعر حين لا نفكّر بالموضوع بالطريقة التي يريدها الشاعر فحسب ولكن لا يعود بوسعنا التفكير بالموضوع بأية طريقة مختلفة مطلقاً. نصبح، على الأقل داخل سياق القصيدة، جزءاً من عالم معان تهيمن علينا فيه العلاقات الدلالية الجديدة التي أسسها الشاعر، ولو مؤقتاً، وتمكّن قطار الفكر كله الذي يؤسسه الشاعر من الإقلاع. إن فكرة الإقناع هنا ذات صلة وثيقة، بما أن المفكّرين المشّائين مالوا إلى رؤية الشعر على أنه الصيغة المنطقية الأضعف، وهو أدنى بدرجة من الخطابة. فالخطابة تتعلق بالإقناع، ونتيجتها فرضية نُشجّع على قبولها، ولكننا نُشجّع على قبولها ليس لأسباب منطقية فقط. إن الفرضية هي مرة أخرى غير حتمية، سيكون من الممكن رفضها إذا، لم نقبل الفرضيات التي تصنع فرضيات سيرورة التفكير مثلاً، ولكننا لسنا مضطرين لقبولها. يختلف هذا عن الشعر لما كانت نتيجة الشعر هي الشعور، الذي يستند إلى فرضيات، ولكن لا يمكن أن يكون فرضية فحسب. مع ذلك يمكن أن يواصل إبداع فرضيات أخرى، كما حين تبدع صلة خيالية جديدة مفهوماً جديداً يستمر في إبداع صلات أخرى.

رأي الفلاسفة في الشعر

ألا تقع نظرية الفارابي في «السكّلجيّة psychologism؟ إن العنصر المركزي في النظرية هو الطريقة التي تستطيع بها صورة أن تولّد صورة أخرى، وهذا يبدو على نحو محدد سيكولوجياً. وعلى الرغم من أن السيرورة تُوصف قياسياً، فإنها لا تبدو قياساً تمثيلياً حقيقياً، بما أن

النتيجة ستكون عاطفية فقط إذا لم تُربط في ذهن فرد معيّن بالفرضيات، وهذا ما لا يعنيه القياس عامة. سيتوقع المرء أن نتيجة القياس ستفرض الموافقة، بما أنها النتيجة الوحيدة التي يستطيع المرء أن يشتقها إذا ما سلّمنا بالفرضيات، لكن هذا بعيد عن الموضوع حين يتعلق الأمر بالشعر. يمكن أن يُقوِّم البشر أنواع الروابط الدلالية جميعها، وليسوا بحاجة إلى استخدام سلسلة الروابط الموجودة في القياس.

لم تقد هذه الاعتراضات إلى رفض للنظرية العامة، وإنما إلى صقلها فيما بعد على يد ابن سينا (429 هـ / 1037 م) وعلى يد ابن رشد (595 هـ / 1198 م)، المفكرين اللذين واصلا تراث المشّائين الذي وضع الفارابي أسسه القوية. دافع ابن سينا عن استخدام القياس في شرح بنية الشعر، ولكن بفرضيات تتألف من العواطف والمتعة الناجمة. وبدا من غير المرجّح أن ينجح هذا لأنه من المستحيل حصر سلسلة تداعيات حتى سطر واحد من الشعر في مجموعة ضيّقة من العواطف والصور. يقبل ابن سينا هذا، ولكنه يقول إننا نستطيع الهرب من هذه اللامُحدَّدية عبر التركيز على مظهر واحد فقط من الشعر، وهو الروابط الممتعة التي يتكشّف عنها. لا تتحقّق المتعة إلا حين توجد علاقات داخلية متبادلة ومتناغمة بين الأجزاء، وهكذا فإن ما يمكن أن يُعدّ معنى بيت من الشعر يمكن أن يُختزل بشدّة لكي يشمل فقط تلك المعاني القادرة على أن تقود إلى إمتاع القارئ أو المستمع. يعتمد على علم التفسير النحاة لكي يقولوا أيضاً إن قصيدة معيّنة تقع عادة في فئة محددة من الشعر، وهذا يزيد من تقييد سلسلة المعاني التي نحتاج إلى النظر فيها. إن الشعر المأساوي لا يقود إلى تأويل من

هذا النوع كما تفعل الملهاة، مثلاً، على الرغم من أن الاثنين يتطلبان التأويل. إن النوع يقيّد ما هو مقبول، وهكذا يكّون السياق الذي يعمل داخله القياس الجمالي.

ما درجة موضوعية هذه القياسات؟ من المفترض أن تكون موضوعية كأي قياس آخر، بما أن المتعة التي تولد في النهاية تنجم عن التشخيص الموضوعي لأشكال مختلفة من الانسجام بين مكوّنات العمل الفني. ليس أي شيء فحسب يمكن أن يقود إلى المتعة في قصيدة، مثلاً، بما أنه ليس أي شيء فحسب يمكن أن ينتج الانسجام. هذه فرضية قويّة، بما أنه يتبع منها أن الأعمال الفنية النبيلة فحسب تُولّد نتيجة قياسية ومتعة أيضاً، بما أن أعمالاً كهذه فحسب قادرة على إنتاج التناغم. أخيراً، إن التناغم حالة اتفاق وتوازن غير قابلة للتحقق إذا كان ما نتكلّم عنه ينطوي على صراع وفساد.

يشدّد ابن رشد في تطويره لهذه النظرية على قدرة الشعر على تجسيد الحقيقة. إن التناغم تجلٍ لصلة مع الحقيقة، في كونه يمثل ربطاً معقولاً بين أفكار مختلفة، وإذا كانت الروابط ضعيفة وباهتة، فمن المحتمل أن يكون الانسجام الناتج ضعيفاً وباهتاً على نحو مشابه. وبالطبع، إن الشعر غير متصل على نحو واضح بالحقيقة البتة، بما أنه يقوم بمزاعم متنوّعة يمكن أن نقول عنها بلا مبالغة إنها مزيّفة وليست مزيفة فقط وإنما مزيّفة على نحو ظاهر. ولكن إذا فُهِمَ الشعر جيّداً يمكن أن يخفي تحت السطح طريقاً إلى الحقيقة قيِّماً ويجعل البيت يعمل، ويجعل القصيدة تعمل كاملة أيضاً. تولّدُ عندئذ المتعة التي

يشعر بها الجمهور حين تُقرأ أو يُصغى إليها. ويكون الشعور بتلك المتعة مسوغاً، بما أن التناغم الذي ينتجه الفنان يؤدي إلى سمة مهمة في العالم الواقعي، وفي علاقتنا مع الله (بما أن العالم هبة الله). وهكذا على الرغم من أن النتيجة هي من زاوية المتعة التي يشعر بها شخص، فإنها ليست ذاتية لأن الشخص مخوّل لكي يشعر بالمتعة وبالفعل يجب أن يشعر بتلك المتعة بسبب ما قرأ أو سمع.

يجب الحديث عن كيفية توضّع الشعر في أداة المعرفة هذه، في هذا الترتيب لأنواع مختلفة من الحجج، في نسق ابن رشد، ولدى أسلافه أيضاً.إن كل نمط من الخطاب يمتلك حجة تتّسق معه، وكل حجة هي استنتاجية ويمكن أن تنقلنا بأمان من المقدمات إلى النتيجة. ولكن قوة النتيجة متأثرة على نحو متعذر اجتنابه بطبيعة المقدمات الأولية. إن أفضل صيغة للحجة، التي هي الإثبات، تستخدم مقدمات منطقية صحيحة وضرورية، وهكذا فإن الاستنتاجات التي يستنبطها المرء منها صالحة كونياً. إن الصيغة التالية الأفضل جدلية، نوع التفكير الذي يتواصل في علم اللاهوت والقانون، ويستند إلى نص معيّن أو نظام فقهي (الشريعة)، والنتيجة النهائية صالحة فقط لأولئك الذين يقبلون المقدمات المنطقية، أي لأولئك الذين يقبلون الدين والشريعة. يدعو الشعر إلى ممارسة خاصة للخيال، ويصلُ إلى استنتاجات عما ينبغي أن يكون المرء قادراً على أن يشعر بالاستمتاع به كنتيجة، ولكنه لن يعمل إلا إذا كان الجهد الخيالي معقولاً. ويعتمد هذا كثيراً على ثقافة خاصة داخل ثقافة ولغة. أما أولئك الأشخاص الذين لا يشتركون في هذه الثقافة واللغة لا تمتلك النتيجة قوة، لأنها تنطبق على مقدمات منطقية

لا صلة لها بهم. يأتي الشعر في قاع أشكال التفكير في أداة المعرفة وفقاً لابن رشد، لأنه يستند إلى أضعف المقدمات المنطقية الاستنتاجية، تلك التي تتصل بالقدرة على القيام بقفزات خيالية معيّنة، التي هي نفسها تستند إلى المشاركة داخل شكل معين من الحياة. وعند بعضهم، إن هذا النوع من الحجج، وهي حجة وفقاً لابن رشد، مؤثر جداً، بما أن هناك بعض الأشخاص الذين يجدون أنه من السهل استخدام خيالهم، ومن ثم يتوفّر مصدر مهم للمعلومات لهم عبر هذه الطريقة. وبالفعل، إن القرآن نفسه يستخدم الشعر من أجل هذا الهدف، لكي يساعد أولئك الذين يعدّون الشعر مهماً لفهم الحقائق التي تكمن في رسالة الإسلام.

ربما كان هذا الربط للشعر بالدين أضعف مظهر في فكرة المشائين عن الحقيقة في فلسفة الجمال. لما كان الشعر مُستخدماً في القرآن، على الرغم من أن هذا بعيد عن الزعم بأن القرآن ذو طابع شعري، لا يمكن أن يكون مزيّفاً وخيالياً على نحو كامل في محتواه، لأن هذا سيتضمّن موقفاً قابلاً للتشكيك فيما نجده في القرآن. على الأقل هذه هي الحالة بالنسبة للشعر الكتابيّ (القرآني)، والهدف من شعر كهذا إيصال المعلومات، معلومات تؤدي دوراً في خلاص القارئ أو السامع. ولكن حتى في الشعر الدنيوي إن الصلة مع الحقيقة مهمة، فالاستعارة عند ابن رشد لا تعمل إلا إذا ربطت بين الأشياء التي لا يجمعها أيٌّ شيء مشترك. أما الصور الفاشلة فهي تلك التي ليست حقيقية، والتي تحاول ربط أشياء لا يمكن في الواقع الربط بينها، بما أن القليل مما هو صحيح في واحد صحيح كذلك في الآخر. عندها تتحطم الاستعارة، وأي تفكير مبنيّ عليها سيكون غير ناجح على نحو مشابه، بما أنها لن تعمل

وهكذا لا تستطيع أن تنتج المتعة والتناغم اللذين تنطلق لبنائهما. إن مفهوم الخيال مختلف جداً عن الفكرة التي توجد اليوم، كالقدرة على التفكير بأية طريقة مهما كانت. بالنسبة إلى المفكّر المشّائي إن الخيال هو مصدر المعلومات، وأي فهم آخر له يمثّل وقوعاً في الذاتية والسكلجيّة الخاصة بالمفكرين الأدبيين، وكانوا أذكياء جداً بحيث تجنبوا ذلك. لأنه عندما يقبل المرء أن الخيال طوع إرادة الفرد، لا يوجد هناك مجال لاشتقاق معايير موضوعية إزاء أي شيء ينتجه.

حاولت مدرسة الفلسفة الإشراقية أيضاً وضع أساس موضوعي للخيال، ولو في إطار نظري مختلف جداً بالمقارنة مع المفكرين المشّائين. نشدت الفلسفة الإشراقية استبدال الطرق الأرسطوطاليسية في تحليل العالم عبر استخدام النور والمفاهيم المتعلقة به بدلاً من الذوات ومواصفاتها. إن الأشياء هي حقيقية بحسب كمية النور التي فيها، وعالم الخيال يكمن بين هذا العالم والعالم النظري المدرك بالعقل الذي يأتي منه النور. قاوم كثير من النقاد تسمية عالم الخيال بالعالم الخيالي لأنهم شعروا أن هذا يتضمن أنه غير واقعي، وكانوا على صواب في هذا القلق، على الرغم من أننا يجب أن نظل ندعوه عالم الخيال كما قلتُ في مكان آخر. ما يحدث في هذا العالم هو أن المفهومات تتكيّف بحيث يمكن أن تطبق على المادة، ولكن هذا لا يحدث إلا إذا طُبقت على العالم الأدنى، وهكذا فإن هذه المفهومات يُشار إليها أحياناً في الفكر الإشراقي بـ «المثل المعلّقة». وهي معلّقة لأنها تنتظر المادة لكي تتكوّن، وهكذا فهي تمثّل الخيال، بما أن هذا هو العالم الذي توجد فيه الأفكار وترتبط بالمادة بطريقة غير مباشرة. تستطيع الأفكار أن تظهر ما

يحدث في العالم المادي، كما أننا نحلم بما حدث لنا البارحة. نستطيع التنبؤ بما سيحدث، أو يمكن أن تمثّل لعباً بأفكار ما يمكن أن يوجد، وما يمكن أن يحدث، وكيف يمكن أن تكون الأشياء في بيئة مختلفة تماماً وهكذا دواليك. وعلى الرغم من أن هذه المُثل ليست حقيقية، بمعنى أنها ليست في الواقع تمثيلات صحيحة لما يحدث في ذلك الزمان والمكان، فإنّها حقيقية في أنها تحيل إلى العالم الواقعي، ويُمكن أن تُعدّ أكثر واقعية مما يحدث في العالم الواقعي لتجربتنا لأن الخيال يشير أيضاً إلى ما يكمن خلف ووراء تجربتنا. أكيد أن أخيلتنا، مثلاً، هي جزء مهم منّا، على الرغم من أننا يمكن ألا نحققها أبداً على المستوى الواقعي، وphantasia هي الكلمة اليونانية التي تعبّر عن الخيال.

إن عالم الخيال هو مصدر الأشكال الفنية. لا يمكن أن تأتي هذه الأشكال من عالم المادة، بما أن الفن هو أكثر من كونه مادة، إنه لعبٌ بها. ولا يمكن أن يأتي من عالم الأفكار الصافية، بما أن الفن لا معنى له إذا لم يكن له شكل مادي، وحتى الفن الأكثر تجريداً يجب أن يُجَسَّدَ بطريقة ما. ولقد قال المدافعون عن الفن التجريدي في القرن العشرين أحياناً إن العمل الفني يكون أكثر صفاء وتجريدية إذا لم يُبدع على نحو كامل، يجب أن يكون هناك بعض التمثيل المادي له، كالرسم مثلاً، أو بعض الكلمات.

يتوسّط الخيال بين عالمنا وما بعد الحياة بالطريقة التي يقع فيها البرزخ في القرآن بين عالمنا وعالم الآخرة الذي يمكن أن نُثاب أو نُعاقب فيه بحسب سلوكنا في حياتنا الدنيوية. يشارك البرزخ في العالمين

كليهما، كمدخل الباب الذي هو جزء منه وكذلك جزء مما هو خارجه في آن واحد معاً. الآن، يمكن النظر إلى هذا بطريقتين مختلفتين. يقول بعضهم إن عالم الخيال موضوعي ومتصل بمستويات عليا من الواقع، وهكذا فإن للفن أهمية فحسب إذا كان فناً مقدّساً، إذا شارك في هذه المستويات العليا من الوجود وطهّر نفسه عبر النظر إلى عالم المثل المتعارض مع عالم الكون والفساد. هذه هي فرضية سيد حسين نصر[41] وتدعم فكرة أن الفن الإسلامي هو نوع من الكيمياء التي تحوّل المادي إلى روحي والروحي إلى مادي. وهو مصيب تماماً حين ذهب إلى أن هناك موضوعاً مستمراً في الفلسفة الإسلامية يمثل الفن بهذه الطريقة، على أنه يمتلك أهمية تخليصيّة، وإذا عدّ المرء لغة القرآن أدباً جميلاً أخّاذاً، فإنه سيخسر عندئذ كمية كبيرة مما يتحدث عنه النص.

يوسف وزليخة مرة ثانية

طرأ على هذه الفرضية تغيير مهم في قصة السهروردي (587 هـ / 1191 م) عن يوسف وزليخة. تبدأ القصة التي تحمل عنوان رسالة في حقيقة العشق بنقاش طويل معقّد في إبداع الحب والجمال، المرتبطين في البدء أنطولوجياً ثم في ما بعد في شخص آدم، الإنسان الكامل الذي خلقه الله. يقول لنا نصر إن الملائكة تسجد لآدم ليس بسبب الطين الذي خُلق منه ولكن بسبب جماله (المصدر نفسه). وينبغي التنبّه هنا إلى أنه حين تشكو الملائكة إلى الله من الأوامر التي صدرت لها لكي تسجد لآدم «وهذا شيء لا تريد أن تقوم به، والله يأمرها أن تفعله» يقبل الله أنهم أكثر كمالاً من آدم، وأن الكائنات البشرية ستسبّب لنفسها

حزناً كبيراً بإرادتها الحرّة. مع ذلك سيرشد الله البشر ويمنحهم الفرصة لكي يعيشوا جيّداً ويسلكوا سلوكاً حسناً، وعلى عاتقهم مهمة، بخلاف الملائكة، لتمثيل الله على الأرض. وبما أننا صرنا ملوّثين بالحياة الأرضية، فقد حزم الجمال حقائبه وغادرنا. فقدنا القدرة على الحب إلى أن وصلنا إلى يوسف. فهو يعاني خيانة إخوته، عمى ويأس والده، حب زليخة، رفضه لها، وسجنه اللاحق، قدرته على فهم الأحلام والتنبؤ بالمستقبل، نجاحه النهائي وصفحه عن أخوته، وقدرته في النهاية على شفاء والده يعقوب. إن أعماله نموذجية بحيث إن الجمال يصبح جزءاً منه، والمعنى الضمني هو أنه في أثناء التاريخ البشري ستتسم الكائنات البشرية النموذجية بهذه الخصائص، وبجذب نور الجمال والحب عبر قوة وصدق أفعالها. إن أفعالها، بتعبير آخر، تربطها مع المعايير الأخلاقية الموضوعية التي يريد الله منا أن نجسّدها، وإخلاصها في إتباع هذه المعايير يقود إلى «تنوّرها» بنور النعمة المنبعث من السماء.

يوظَّف كل هذا ليُظهر، كما يقول نصر، أن ما يحدث في الفن الإسلامي هو إبداع صلة مع واقع أعلى توجد فيه معايير الجمال والحقيقة الأبدية وتكشف شيئاً عن نفسها في عالمنا عبر كلٍّ من نشاطنا الأخلاقي والجمالي. وقد طُوِّرتْ هذه الفرضية بالتفصيل في ما يمكن أن يُدعى فلسفة الجمال الصوفية، فكرة أن جمال الفن يتجلى في جمال روح الفنان وفي مستوى أعلى من الواقع في آن واحد، حيث يقدّم شيئاً ما من عظمة المقدس الذي هو نفسه. وهكذا يجب أن يكون الفنان متقدماً أخلاقياً وروحياً، وعمله هو الكشف المتقدم للباطن في الظاهر. يجسد في عمله طبيعة كيف هي الأشياء في الحقيقة، وكم هي مضللة الأشياء في

دنيانا إذا كنا نظنها مهمة، أو إذا كانت كل ما يمكن أن نناقشه في عملنا. ثمة فكرتان صوفيتان مهمتان هنا ،هما فكرة الكشف وفكرة الذكر، وعبر هاتين العمليتين نعود إلى الأوضاع التي كنا عليها في بداية عملنا ككائنات بشرية، إذا ما تحدثنا روحياً. وكما يقول أبو حامد الغزالي: حين ننظر إلى الجمال نقف عند حدود الظاهر والمادي وهنا مكمن الخطر. وكما يشير أخوه أحمد: حين يُقارن هذا بجمال الواقع الداخلي، فإن «جمال» ما يخفيه هو في الواقع بشاعة فحسب. يجب الحفاظ على توازن رائع، بين استخدام صور هذا العالم لكي تساعدنا على الغوص عميقاً خلف هذا العالم، ومواصلة استمتاعنا بهذه الصور، بما أنها مُقدمة لنا من أجل هذا الهدف، لكي تمتعنا ولكي تقدّم لنا فرصة أن نرى ما وراءها. من المفترض أن الملائكة تستطيع معرفة ما هي الطبيعة الحقيقية للجمال بما أنهم مستقلون عن عالمنا، بالطريقة نفسها التي يعرفون بها دوماً كيف يتصرفون. ولكن هل هذا مرغوب؟ أليس من الأفضل أن نكون في موقف يجب علينا فيه أن نعمل، ونكتشف أين يكمن الجمال ونستخدم حواسنا لملاحقة الجمال في هذا العالم وفي العالم الآخر في آن واحد؟ يمكن أن يُظنّ أن الملائكة أُمرتْ بالسجود لآدم لأنه أفضل. ليست الملائكة بحاجة إلى التغلب على صعوبات المادّية، ولكن هذا سيفقدها القدرة على تذوق الجمال بالطريقة التي نتذوقه بها.

أخبرنا الرومي في مثنوي عن تنافس تمّ بين الصينيين واليونانيين على رسم أجمل صورة (1,3465 - 85). شغل الصينيون جانباً من الغرفة وبدأوا العمل، مستخدمين «مئة اللون» الخاصة بالملك، وعملوا باطراد. ولكن اليونانيين أخفوا ما فعلوه، على الرغم من أنهم بدوا

كأنهم يصقلون بسرعة مساوية لعمل الصينيين. حين انتهى الصينيون عرضوا لوحة فائقة الجمال، ولكن اليونانيين أنتجوا مرآة مصقولة. قيل إنهم فازوا، ولقد فازوا لأنهم تقيدوا بالمبادئ الأساسية. ربط الرومي اللون بالغيوم، فهو يخفي ويشوش، بينما اللالون رُبط بالقمر، وقيل لنا إن أي ضوء يصل إلى السحب يأتي في الأصل من القمر والأجرام السماوية الأعلى. وهكذا فإن اللون صفة مادية يجب أن نظل حذرين منها؛ ما هو مهم هو قدرتنا على البقاء متّصلين مع ما هو أعلى منا، مع ما هو واقعي، وقد نجح اليونانيون في فعل هذا. من ناحية أخرى، حين ندقق في القصة لا يتوضح لنا أن هذا هو ما يحدث. ينجحون في إعادة إنتاج اللوحة الصينية وجعلها أكثر تألّقاً من الأصل. إن أي شخص سبق أن رأى المنمنمات الفارسية سيحترم قدرة الفُرس على إدخال كمية كبيرة من النور في لوحاتهم، حتى في ما هو في صفحات كتب. إن ما فعله اليونانيون هو جعل ما فعله الصينيون أكثر تألقاً،هذا كل شيء، وإذا كان الرومي قد انتقد قليلاً الألوان التي يستخدمها الصينيون، فإنه عندئذ يجب أن يكون أكثر انتقاداً لليونانيين، بما أنهم يجعلون الألوان أكثر تألقاً.

من ناحية أخرى، يمكن أن يكون معنى القصة شيئاً مختلفاً تماماً. يمكن ألا تكون منتقدة للون مطلقاً، وإنما لفكرة أننا نستطيع أن نفعل أي شيء مهم في الفن. اعتقد الصينيون أنهم قادرون، وما أنجزوه كان مؤثراً ولكن لم يكن مؤثراً كتأثير الضوء والانعكاس في عملهم. يمكن

أن يُعدَّ اليونانيون متواضعين، يعملون فقط على زيادة قدرة النور على إضاءة ما هو موجود من قبل، بينما من المفترض أن الصينيين هدفوا إلى تجاوز عظمة الطبيعة. وإنها لمفارقة بالطبع أن يظهر هجوم على الفن في قصيدة مبنية بإحكام ماهر، ولكنَّ كثيراً من الانتقادات للفن تستخدم الفن لإيضاح فكرتها.

يميل نصر في تحليله لهذا المقطع على نحو محدد إلى التأويل الأفلاطوني. ذلك أن الفن الإسلامي، بتحرّره من قيود الشكل الخارجي لمصلحة إيقاعات شكل ومكان أو صوت غير محددة، فإنه يفتح الروح لتلقي حضور الواحد الذي هو مطلق ولانهائي في آن واحد. إن مصدر هذا الفن هو الحقيقة التي تستقر في القرآن، وننشد استخدامها لجعل وجودنا اليومي أكثر جمالاً. يتضمن هذا تذكر الله وجمال العالم في الأعلى، الذي نميل إلى نسيانه، ولكن ليس على نحو كامل، ونحن في هذه الدنيا. ﴿وَلِلَّهِ ٱلْمَشْرِقُ وَٱلْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ﴾ [البقرة : 115] ونستطيع عبر الفن الإسلامي أن نتعرف على مظاهر من ذلك الوجه في العالم. لستُ واثقاً من أن هذه القصة ظهرت في نص الرومي، على الرغم من أنها موجودة في مظاهر أخرى من عمله. اعتمد اليونانيون فيما فعلوه على الفنانين الصينيين الذين قاموا بعمل جيد، بما أن أي شيء يبدعونه سيُحاكى، ومن المؤكد أن محاكاة عمل سيء ستجعله أسوأ، بما أن تأثيره سيكون مكبّراً عبر صقل السطح. وفي رواية أخرى قيل إن اليونانيين ربحوا في المنافسة وكانت مكافأتهم كومة من النقود، لكنها مُنحت للفنانين الصينيين. إن كل ما حصل عليه اليونانيون هو انعكاس النقود!

ربح اليونانيون لأنهم أبدعوا الصورة الأكثر إذهالاً. قال الرومي: إن الملك حين شاهد اللوحة الصينية، بدا وكأنه فقد عقله؛ حين شاهد الانعكاس خرجت عيناه تقريباً من محجريهما، عبر الفعل غير المباشر. وثقوا بالله لكي يمدهم بصورة ملائمة كي يعكسوها، وشكّوا بقدرتهم على إنتاج الصورة على نحو مباشر. إن الله هو الذي يُنتج كلَّ شيء بالطبع، وهكذا فإن الفنان لا ينجح إلا إذا اتّبع الله وعمل معه في مساعيه الفنية. ولكن ما الذي يعنيه هذا؟ لا نعرف ما الذي رسمه الصينيون، بغض النظر عن حقيقة أنه كان غنيّاً بالألوان ولكننا نستطيع الافتراض من التنافس نفسه أنهم كانوا واثقين من قدرتهم على الخلق، ويمكن أن نقلق من إمكانية قبول ذلك من وجهة نظر دينية. بدا اليونانيون واثقين فقط من قدرتهم على النسخ، وهو نوع من الفعل أكثر سهولة، يحترم فكرة العمل الذي يدل على أنه نابع من مكان آخر. ولكن ينبغي أن يُقال إن الصينيين كانوا متفوّقين كفنانين، بما أنهم كانوا يمتلكون في الحقيقة المهارة والطاقة على صناعة شيء جديد، كل ما استطاع اليونانيون فعله هو نسخه،والانتحال ليس مزيّة جمالية. ربما يلمّح الرومي هنا إلى الطريقة التي يحاكي بها إبداع الفنان إبداع الله إلى حد ما، ويمكن أن يبدو أن هذا الإبداع يذهب بعيداً حين يتباهى بإنجازاته. ما نحتاج إليه هو إحساس بالتوازن، ذلك الإحساس بالتوازن الذي عدّ أنه موجود في الفن الإسلامي، ويخدم كموضوع في كثير من أعمال الرومي.

قبل أن ندرس كيف يطوّر الرومي هذه الفكرة، ينبغي أن نعرف كيف تُستخدم فكرة المرآة في الفكر الديني. يحترم الصوفيون كثيراً هذه

الآية: ﴿ كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِم مَّا كَانُوا يَكْسِبُونَ ﴾ [المطففين: 15]، ويؤولونها بأن مرآة القلب يغمرها صدأ الأعمال والأفكار الشريرة. ما هو مطلوب هو أن يصقل الفرد مرآته عبر التذكر المتواصل لله بحيث إن القلب يستطيع أن يعكس النور الإلهي ويتجنّب التلوّث بالغبار والمواد الصدئة.

يذهب بعض الصوفيين بعيداً قائلين إنه حتى التنفّس على مرآة القلب، أي التحدث، هو تدخل في نقائه.هناك حديث يقول: «إن المؤمن مرآة المؤمن»، يوحي بأن كل مسلم مسؤول عن الأفعال الشريرة، وأيضاً عن الأفعال الخيّرة، لكل من في الأمة. يوحي أيضاً أنه إذا شاهد المرء سلبية في شخص آخر، ربما تكون فيه أيضاً. من المفترض أن هذا لا يصح على الله، الذي في حديث آخر يشير إلى نفسه ككنز مخفيّ يريد أن يُكتشف. خلق الله العالم كمرآة لكي يتأمل جماله الخاص، والطريقة الأفضل للإقرار بجمال شيء ما هو مجرد النظر إليه. يعيد الرومي إنتاج هذه الفكرة في مثنوي حين يتحدث عن إحضار هدية إلى يوسف، مثال الجمال التام، والهدية الوحيدة الملائمة مرآة يستطيع أن يتأمل نفسه فيها. إذا كان شيء ما تاماً، عندئذ لا شيء أكثر يُمكن أن يُفعل له، وهذه إحدى المشكلات الرئيسة في شرح خلق العالم. لماذا يخلق كائن تام شيئاً ما ليس تامّاً، لماذا يشعر أن هذا شيئاً يستحق الإنجاز؟ بما أنه عُبرٌ عن هذا في لغة الأفلاطونية المحدثة: لماذا شيء ما هو واحد يقود إلى خلق الكثيرين؟ لماذا يعقل الله أي شيء غير نفسه؟ كانت هذه المسائل إشكالية للفلاسفة المسلمين، ولقد دخلت المسألة الأخيرة بقوة في مناقشتهم للمعرفة الإلهية. قال كثير من الفلاسفة كابن سينا إنه لا يجوز أن نعتقد أن الله يعلم بما هو جزئي ويتدخّل في قضايا عالم

الكون والفساد. ثمة سبب لاهوتي لإنكار وجود هذا العلم في الله، لأنه إذا كانت جزئيات عالمنا موضوعات لفكره حينئذ سوف يكتنف عقله موضوعات متغيّرة وهذا يفضي إلى أنّه هو نفسه سوف يتغيّر، ولكن الله لا يجوز عليه التغيّر. ثمة سبب آخر، أكثر جمالية هذه المرة، وينبع هذا من قول أرسطو إنه يوجد بعض الأشياء من الأفضل ألا يعرفها الله. لماذا يجب أن يشغل نفسه مباشرة بأي شيء غير ذاته، بما أن كل شيء غير ذاته غير طاهر؟ إذا شعر الله بأي مشاعر فأكيد أن التوق إلى الأعمال الوضيعة ليس بينها.

أرادت زليخة أن تتوحّد مع موضوع حبها، يوسف، كما يتوق العاشق إلى التوحد مع معشوقته. إنها منجذبة إليه، بينما هو غير متأثر بأولئك الذين وقعوا في غرامه. إن أحد المظاهر الظريفة لقصة يوسف هي أنه لا يظهر أبداً بأنه يتغيّر أثناء كل ما يحدث له في القصة القرآنية. حتى حين يكون في السجن وتسنح له الفرصة لمغادرته، بأمر من الحاكم، يبقى حيث هو إلى أن يقتنع أن الحاكم، واثق من براءته. يحاول الحفاظ على استقامته فحسب، فيما يدور حوله بقية العالم كالكواكب حول محرِّك أرسطو الثابت. يصف أرسطو تلك العلاقة قائلاً إن الواقعين في حبّ المحرّك اللامتحرّك (الله) ينزعون نحوه استجابة لذلك الحب في حين يبقى المحرّك لامتحرّكاً، كل شيء آخر يتحرك حوله استجابة لوجوده، وليس إلى أي شيء يفعله. إن بعض الرسوم التزيينية الفارسية لقصة يوسف وزليخة تظهر يوسف يلاحق زليخة، برغم أن القصة القرآنية لا تحتوي على هذا. يتزوّجها في نهاية القصة، ولكن يحدث هذا في المرحلة التي رفضت فيها الشرك، وتصالحت مع قدرها

حين آمنت بالله وانخرطتْ في الصلاة. هي عجوز الآن في القصة، شعرها شائب، ولكن عندما يقر بصدق مشاعرها، ويصلي من أجلها، يعود جمالها إليها. أي أنها تستطيع مشاطرته جماله، بما أنها أصبحت مرآته، قبلت في قلبها ما وُجد دوماً في قلبه، الإيمان بالله. وهكذا حين ينظر إليها أول مرة يشاهد انعكاس نفسه، على الرغم من أنه انعكاس جزئي، وهذا هو الوقت المناسب لهما لكي يتوحّدا عبر الزواج. في النهاية، صارا الآن شخصين متشابهين، ذلك أن المرآة لكي تقدر على أن تعكس يجب أن تُصنع بنحو ملائم للقيام بذلك العمل. تستطيع الدنيا أن تمثّل جمال الله، إلى درجة ما، بما أنها تتألف من أشياء جميلة جداً. وعلى نحو مشابه، تستطيع زليخة أن تمثّل جمال يوسف، مثال الجمال، عندما تصبح أكثر نقاء في الروح. حين كانت أفكارها عن يوسف مادية وجنسية لم يستطع أن يرى أي شيء من نفسه متجلياً فيها، وهكذا ابتعد عنها وحاول تجنّبها. عندما أصبحت تشبهه أكثر صارت جذابة عنده ويجب الإشارة إلى كيف يمكن أن يبدو هذا الشكل الفكري والأخلاقي من الجاذبية مختلفاً عن الجاذبية البشرية. ومن المعروف أننا ننجذب إلى ما يرفضنا.

وكلما رفض يوسف زليخة، أرادته أكثر، ومن موضوعات قصص الرومانس أن لا شيء يصد العاشق المحموم كاستجابة إيجابية محمومة. وغالباً ما يتم تركيب لغة الحب في شكل صياد، والصياد، مطارِد ومطارَد، رجل وامرأة، وأكيد أن هذا كان سائداً في كثير من أدب العالم الإسلامي، وما يزال. وفي الرسوم التزيينية لقصة يوسف، نادراً ما تكون الرغبة الجنسية بعيدة عن السطح، رغبة زليخة في

يوسف، ورغبة صديقاتها فيه، وهكذا دواليك. حين تحلم زليخة فيه، مثلاً، غالباً ما تتخذ وضعية غير لائقة بعذراء، ومن الواضح أن ما يعتمل في ذهنها هو شيء جنسي جداً. إن رفضه لها يجعلها ترغب فيه أكثر. هذا لأن العلاقة التي تحاول تأسيسها قائمة على سوء فهم، إنها تسعى إلى علاقة جسدية بينما هو يريد علاقة روحية، علاقة يدخل فيها البعد الجنسي ولكن ليس كدافع رئيس. حين ينظر إليها لا يجد انعكاساً لجماله الداخلي، بما أن قلبها لا يعمل كمرآة. حين تنظر إليه لا يعمل قلبه كمرآة لمشاعرها، بما أنه ليس مهتماً بعلاقة شهوية على نحو كبير معها. يثيرها هذا أكثر، ولكن لا يحفّزه على الإطلاق. إن قلبيهما كالمرآة مغطيان بالغبار، بما أنهما غير قادرين على العثور على أي شيء في ما يطلب منهما أن يعكساه والذي ينسجم مع رغباتهما. إن زليخة غير مهتمة بمشاعره الحقيقية، فقد طغت عليها الشهوة، وهكذا فإن قلبها في الواقع مغلّف بعواطفها. حين تكتهل يُنفض الغبار، بما أنه للمرة الأولى تستطيع أن تُدرك علاقتها مع الآخرين بطريقة هادئة ومتزنة، ثم، على نحو ينم على مفارقة، تصل إلى حالة تستطيع فيها الحصول على استجابة محمومة من يوسف. وهكذا فإن هذا الشكل من الحب لا يختلف عن أفكار الحب والجاذبية التي نعرفها عادة. يتحقق التناغم في النهاية حين يشترك الشخصان في وجهات النظر نفسها، ولكن طريقهما إلى هذه الغاية لم يكن سهلاً، وعلى الرغم من المعاناة التي تحمّلها الاثنان، يمكن أن يستنتجا أنه كان من الأفضل المعاناة بتلك الطريقة بدلاً من الوصول إلى تلك الغاية آلياً، كما حدث. ربما لهذا طُلب من الملائكة أن تسجد لآدم، ليس لأن

آدم أكثر كمالاً منها وإنما لأنه وذريته لديهما الفرصة، التي لم تُمنح للملائكة، لكي يحاولوا ترتيب حياتهم وتأسيس علاقات فيما بينهم في عالم الكون والفساد.

إن إحدى السمات الجذابة في القصة هي أنها مفتوحة على سلسلة من التأويلات. يتوضح هذا جيداً في قصيدة جامي الطويلة التي توسّع القصة القرآنية، ولقد كُتبت في القرن التاسع/ الخامس عشر. إنها ليست بالضبط مثل تلك القصة، إنها قصيدة. وهكذا ليس من الصعب قبول أن هناك تأويلات متنوّعة للقصيدة. ولكن بالطبع هناك أيضاً تأويلات مختلفة للسورة في القرآن؛ إذا لم يكن هناك اختلافات في التأويل ستكون هناك حاجة لتراث التفسير الهائل أو التعليق على النص. لقد قُدّمت قصة يوسف وزليخة مرة بعد أخرى بصرياً، وبمزجها القويّ للهيام، والرغبة، والعنف والخلاص النهائي صارت مادة للتسلية الشعبية والتوجيه الروحي. إن بعض الرسوم التزيينية فكاهية جداً؛ يجب ألا نفترض أن القصة يجب أن تُعامل بتبجيل كبير لأنها قصة دينية. كما في القصص كلّها، نطلب توازناً بين المظاهر المختلفة للسرد، وإذا كان بعضها جدياً على نحو ممل ويسمو بالروح لا يعني أن هذين يتماشيان بالضرورة سوية، بالطبع فإن مظاهر أخرى يمكن أن تكون مسلية ومدمّرة تماماً. ما هو مهم هو توازن القصة كلّها، وهذا التوازن حاسم لنجاحها الجمالي كعمل فني، وهكذا حين ننظر إلى كل رسم تزييني مفرد يجب أن نضع في أذهاننا أن هذه هي في الواقع أجزاء من ترتيب أكبر، تتطلب القراءة بالترتيب. أم هل هي كذلك؟ يتخيّل المرء

أن القصص مألوفة، وأن القراء لن يقرأوها بالضرورة من البداية إلى النهاية، ولكن سيعودون إلى تلك القصص التي يجدونها أكثر تأثيراً، أو جنسية أو منسجمة مع أي شيء يهمهم. هذا ما نفعله إذا كنا ننظر إلى تلك الصور من وجهة نظر شخص لا يعرف جيداً القصة التي تستند إليها، أو لا يعرفها على الإطلاق، وليست جزءاً من ثقافته. يمكن أن نعثر على كمية جيدة تهمّنا وتثيرنا جمالياً في الرسوم التزيينية، ذلك أن كل صورة تمثل توازناً سردياً. لا نحتاج حتى إلى معرفة عمّ تتحدث القصة، من المشاركين فيها، متى رُسموا أو أي شيء عن الجنس كله. نُعجب بتركيبها الفني وتذهلنا غزارة الألوان والخطوط. وهكذا إن هذه اللوحات تعمل على عدد من المستويات المختلفة، ويجب ألا نصرّ أنها غير مقبولة جمالياً إلا إذا انسجمت مع فهم واحد فقط لما تعنيه.

الشعر الفارسي

تأثر المفكّر محمد إقبال (1375 / 1938) غاية التأثر في عمله بشعر الرومي (القرنان الثالث عشر / السابع عشر) وحافظ (الرابع عشر / الثامن عشر). وبالإضافة إلى تأليفه في الفلسفة كان شاعراً استثنائياً، وكان أسلوبه في كل من الفارسية ولغة الأوردو مثيراً للإعجاب. لكننا لا نجد فرقاً كبيراً بين الرومي وحافظ، في أفكارهما. لا يعني هذا القول إنه لا يوجد فرق بينهما، ظاهرياً يبدوان متشابهين، وملتزمين بالنظريات نفسها وبطرق في التعبير عن هذه النظريات متشابهة. يدافع الاثنان عن نمط خاص من التصوف، ويعبّر شعرهما عن التزامهما بتلك الطريقة في التفكير.

هل يوجد أي فرق مهم بين الطرق التي يعبّرون فيها عن وجهات نظرهما المميّزة في علاقتنا مع الله، وطبيعة الحب؟ من الصعب التفكير بواحد. كلاهما يشدّد على أهمية الفرق بين العقل والعواطف، وغياب العقل في ظاهرة الحب. أعتقد أن ما أثار إقبال، هو الخطر، الناجم عن الإفراط في التشديد على العواطف حين يتم النظر في الدين، والافتقار إلى موقف عقلاني ملائم من ما هو متضمّن في كون المرء مؤمناً. يعبر هذا عن جوهر المسألة، على الرغم من أن الدين يتضمن العواطف وكذلك العقل، فإن الاهتمام بالعواطف يمكن أن يقود إلى إغفال العقل، ومن المهم لدينا أن ندرك أن هذه أموراً يرشدنا الدين لكي نقوم بها ولها أساس وشرح عقلاني. إن المعارضة التي نشأت لوقت طويل داخل الإسلام لأنماط الصوفية استندت إلى اللاناموسية[1] antinomianism الواضحة لذلك الشكل من الفكر والممارسة، فكرة أن المتصوفين سيفكرون أنه عندما يؤسسون علاقة رئيسة مع الله فإنهم لا يخضعون بعد ذلك لأي إلزام بتنفيذ القوانين والفرائض الخاصة بالمسلمين العاديين.

إن التشديد الخاص على الحب هو الذي يساعد في تقديم انطباع عن الجانب العاطفي لعلاقتنا مع الله. وكما هو معروف جيداً، إن أسس الحب قد تكون اعتباطية تماماً. إذ إن المرء يكتشف فيما بعد لماذا يمكن أن يقع في حب شخص آخر، ويكون هذا الحب غامضاً تماماً، ويمكن أن يظلّ غير قابل للشرح حتى بعد الحدث. وعليه، فإن القلق الذي انتاب

1- المذهب القائل بأن الخلاص غير مرهون بخضوع المرء للقوانين الأخلاقية.

إقبال من نوع الصور التي استخدمها حافظ، بالمقارنة مع الرومي، هو أن علاقة الحب بين الكائنات البشرية والله يمكن أن تُمنح وصفاً عاطفياً يجعلها غير عقلانية، وغير قابلة للشرح وأيضاً إلى حد ما خارج سيطرتنا. بدا هذا له غير ملائم كعلاقة بين الخالق ومخلوقاته.

ينتج من هذه الفكرة أنه من الصعب تمييز الحب الذي بيننا وبين الله عن الحب العادي، الذي يوجد بين الكائنات البشرية.إن المشكلة في هذا النوع من الحب هو أنه جسدي ويتسم بنقاط ضعف العلاقات البشرية كلّها. مثلاً، من المعروف أنه من الصعب التمييز بين الحب الجسدي والشبق، حيث الجاذبية بين شخصين تستند على نحو كامل إلى الجاذبية الجسدية، وهذا غير ملائم كوصف لعلاقتنا مع الله. لكنّ إحدى طرق وصف الحب عموماً، التي يستخدمها كلٌّ من حافظ والرومي، هي الحب الجسدي، ويظنّ المرء أنهما يتجاوزان في هذا حدود ما هو مقبول عند المسلمين. الله لا يملك جسداً وبالتالي فإن المرء ينبغي ألا يتصل به كما يتصل بشخص له جسد. من ناحية أخرى، يؤمن المتصوفون بالاتصال بالله بطريقة تتجاوز مجرد الإحساس الفكري. ذلك أنهم عبرّوا عن مفهوم الذوق الذي يمثّل مظهراً من مظاهر الرغبة في علاقتنا مع المقدس بمصطلحات جسدية، لتوضيح فكرة أن علاقاتنا تحتاج إلى الاستناد، إلى حد ما، إلى جسديتنا، إلى طبيعتنا ككائنات مادية تُجرّب بحواسّها.

إن التشديد على الجسدي يمكن أن يقود إلى الافتقار إلى التشديد على الروحي. ما هو مهم إزاء الفرق بين الله وكائناته هو بالضبط

أنه ليس مادياً، ومعاملته كمادي نوع من الشرك معروف في الإسلام. ولكن عند المتصوفين، إن معاملة الله كوجود غير مادي إشكالي أيضاً، ذلك أنه يتضمن أننا نستطيع أن نفصل أنفسنا عنه ونميّز بوضوح من نحن عما هو مقدس. وتكمن أهمية ابن عربي هنا في أنه يشدّد على أهمية عدم التفريق بين أنفسنا وبين الله. يقول إنه بمعنى ما كل شيء في الله وجزء منه، ونحن لسنا استثناء. لقد قوّض ابن عربي التمييز المريح الذي يقوم به الدين بين المقدس والدنيوي، بين الأدنى والأعلى، بإلحاحه على أن هذا يعزل عالمنا عن الله، ويطرد الله من العالم بكل ما في الكلمة من معنى.

هذه نقطة يجب أن نضعها في أذهاننا حين نفكر بالنقد الموجّه لكتّاب كالرومي بسبب عدم تمييزهم الواضح بين الأنماط الدينية والدنيوية للحب. إن محاولة الدين القيام بتمييز قوي بين أنواع مختلفة من الحب يجب ألا تعتم، كما يقول الرومي، حقيقة أنه حين نتحدث عن حبّنا لله أو حبّ الله لنا، فإننا نعني في الواقع نوع الحب نفسه كما نجده في حياتنا. يمكن أن يبدو هذا غير ديني على نحو مخيف، وكأن الرومي يزعم أن الله يشبهنا كثيراً، وهذه تهمة يمكن إلصاقها أيضاً بالغزالي حين أصرّ على أننا يجب أن نفهم اللغة التي تصف الله أنها اللغة نفسها التي نستخدمها لوصف أنفسنا. ولكن النقطة هنا هي أنه إذا كانت لغتنا عن الله دالّة وحيوية، وتمثل ما نعتقد أنه مهم في حياتنا، إذاً يجب أن تستخدم المصطلحات التي نستخدمها عادة وبالطريقة نفسها. هل يعني هذا أننا حين نتحدث عن محبة الله نعني أنها تماماً مثل محبة

كائن بشري؟ حسناً، هذا صحيح بمعنى ما، بما أن الحب الجسدي هو غالباً الجزء الأكثر أهمية في حياتنا (أثناء مدة معيّنة على الأقل)، فإن محبة الله عندئذ يجب أن تُفهم على نحو مشابه إذا كان يجب أن تحظى بأهمية أكبر من شكل حبنا العادي.

لماذا يشدّد الرومي على المظاهر اللاعقلانية للحب؟ إن النقطة التي يطرحها مرة بعد أخرى في شعره هي أن الحب هو مصدر الفعل العظيم، ويخلق أسباباً لامتلاك المشاعر. يضع هذا العلاقة بين الحب والعقل داخل ما يمكن أن يُدعى بالسياق العقلاني، وللمرة الأولى نستطيع أن نرى الفرق الكبير بين الرومي وحافظ. عند حافظ هناك شيء ما غير عقلاني في الحب، ليس أن الحب هو مصدر الأسباب ولكنه يقف في طريق العقل، وينطلق مباشرة لمعارضته. عرفنا الآن حقيقة أن الحب قادر على إغرائنا لكي نتصرف بطرق غير عقلانية، وأن الأسباب التي يبتكرها تبدو بنظرة شاملة أنها ليست أسباباً على الإطلاق، وإنما مجرد علل للفعل. هذا هو التغاير الذي يعلّق عليه إقبال؛ فحافظ يذهب بعيداً جداً في التمييز بين الحب والعقل، ونتيجة لهذا تصبح فكرة الحب غير ملائمة كموقف الفرد من الله. في المصطلحات النيتشوية، إنه ديونيسيسي وليس أبّولونياً، فيه الكثير من الجنون وما لا يكفي من التعقل. نحتاج إلى أن نتذكر هنا شيئاً مهماً جداً عن الدين بوجه عام، والإسلام بوجه خاص، وهذا هو الدور المحدّد نفسه الذي يلعبه العقل. يكرر القرآن مرات كثيرة أن حقيقة ما يبلّغه يمكن ويجب أن تُقوّم بالعقل، ولقد قيل إنه إذا كانت الأديان تُصنّف من زاوية درجة

احترام العقل، فإن الإسلام سيحتل حتماً المرتبة الأولى. ولكن ما هو شديد الخطر في مقاربة حافظ هو أن تشديداً على العواطف يمكن أن يقود بسهولة إلى نمط من التعبير الديني يعارض المبادئ الرئيسة للدين نفسه. يقدم شعر الرومي أكثر من توازن بين الشهوي والروحي، بين المقدس والدنيوي بين الجوهري والمثالي (الترنسندنتالي)، بينما يخلُّ حافظ، بالمقابل، بالتوازن، ويميل إلى تمثيل هذه الانقسامات كمتناقضة. بالمقابل، إن شعر الرومي ناجح لأنه يشدد على تناغمها، وهذا سبب شهرته الكبيرة في بلدان غير قادرة على قراءته في لغته الأصلية ولا تشاطره بالمجمل أفكاره الدينية. وغالباً ما يسخر المعلّقون من شهرته في العالم الناطق بالإنكليزية وكأن قراءه يفقدون جزءاً كبيراً من فكره ولا يستوعبون إلا ما ينشدون البحث عنه في النص. هذا صحيح، إلى حدّ ما، على الدوام، بالطبع، ولكنه جوهريّاً غير صحيح. ما يجده القراء الأميركيون، مثلاً، في الرومي هو تعبير تام عن وحدة الوجود، وتوضيح هذه الوحدة عبر أداة الحب. فالانتقال الهادئ من العادي إلى الفائق للعادة، من الجسدي إلى الروحي، والعودة ثانية، هذا النمط المتوازن من وحدة الوجود، هو ما يحصل عليه قراؤه الأميركيون منه.

ينتقد بعض المعلقين ترجمات أعماله وثمة دوماً مجال لهذا ويهاجمون الطريقة التي يُقدم بها الرومي كمؤلف لا يلتزم بدين معيّن. وهناك في الغالب تشديد على أشعاره التي يقدم فيها رسالة كونية، وتغيب خصائص الإسلام. لا شك أن الرومي مسلم قوي ومحموم، ولكن هذا

ليس سبباً يمنعه من أن يكون كونياً، يقبله ويمدحه الآخرون، وخاصة من أهل الكتاب. فالإسلام يؤمن باليهودية والمسيحية، وأحياناً تتّسع طبقة أهل الكتاب لكي تشمل أدياناً أخرى مهمة أيضاً. يرى المتصوفون أن العالم كله يعبد الله، حتى الأزهار والأشجار تقر بالوجود الإلهي، بمعنى ما، ولا يوجد التزام ديني معيّن يعمل هنا، مجرد فكرة أن العالم كوجود مشرّب بحب الله ويحاول أن يعكس ذلك الحب. كان الرومي يكتب لجمهور مسلم، ولم يكن مضطراً أن يقدم باستمرار موضوعات إسلامية، ولكن على أي حال لا يوجد سبب لهذا بما أنه رأى أشكال التعبير جميعها التي استخدمها لكي يصف العالم إسلاميةً، على الرغم من أنها مشتركة مع الذين يعتنقون أدياناً أخرى.

دعونا نتوقّف قليلاً عند نمط التعبير الخاص بالرومي، الغزل. استخدم حافظ النمط نفسه بالطبع، وكان تأثره بأسلافه في ذلك الاستخدام واضحاً، لكنهم استخدموه بطرق مختلفة. تعامل الرومي على نحو جدي مع الأداة التي قدمها الغزل لموازنة الأفكار والعواطف وخلق التغاير بينها، وخاصة استخدام الصيغ الموجزة في التعبير لتوليد أفكار رشيقة ومتغايرة وعالية التركيز. يميل حافظ إلى استخدام الغزل لكي يصل إلى مكان مختلف عن الذي بدأ منه، وما من شك أنه يفعل هذا على نحو رائع في المناسبات جميعها. ولكن بوسع المرء أن يقول عن حافظ إنه لا يسيطر دوماً على الأفكار والتعبيرات التي يبدعها، كأن عواطفه وما يكمن خلفها جعلته يكتب كما فعل. يمكن أن يُنتج هذا شعراً مؤثراً جداً، ولكنه خطير من وجهة نظر لاهوتية، كما يقول إقبال.

من يعرف إلى أين سينتهي الاستخدام المتطرف للغة والمشاعر. ليس هذا نقداً جمالياً، بالطبع، ولكنه ديني في طبيعته، يقترح أن شكلاً من الإنتاج الجمالي يكون في ذروته حين يقدر على التعبير عن حقيقة دينية وكذلك عن جمال شعري.

كان أحد مصادر إلهام الرومي الرئيسة كتاب نهج البلاغة، الذي انتقد ما وسمه بالدنيوية، أي التعامل مع أحداث هذا العالم على أن لها أهمية كبيرة. ولكن على الرغم من أن نهج البلاغة ينتقد بحدة الموقف الحماسي المفرط من الحياة الدنيا، فإنه يدعو إلى الزهد أيضاً، ويشدّد على أهمية روحانية متوازنة. ربما هيمنت هذه الفكرة على مقاربة الرومي في الغزل، ودفعته إلى نقد رفض العالم وفي الوقت نفسه نقد رؤية العالم على أنه الساحة الوحيدة المهمة للفعل البشري. إن هذا التوازن هو الذي يضعه حافظ خلفه، بصوره المميزة عن الحب والخمرة، نبدأ بالعادي وننتهي في مكان ما مختلف جداً، عارفين كيف يمكن تجاوز الحياة اليومية والانتقال إلى مكان آخر مختلف جداً. يلعب الرومي على غموض العالم العادي، حقيقة أن المرء يستطيع أن يرى معنى أسمى بكثير فيه ولكنه (وبالإذن من حافظ) في النهاية المكان نفسه بالضبط كما كان دوماً. فالروحي ليس شيئاً يُضاف إلى العالم، إنه هناك طول الوقت في أساس العالم، أما العادي والترنسندنتالي فهما جزء من وصف واحد صحيح للواقع.

إن إحدى مشكلات الصوفية هي موضوع الحب. إذ غالباً ما يشير الإسلام إلى الفرق بين الشهوة الجنسية والحب الصادق في الفكر

المسيحي، حيث يتم التفريق بحدّة بين فكرة الحب الدنيوي ونمط الحب الملائم للإله ومن الإله. إن فائدة هذا هو أنه يضع موقفنا من الله في سياق من السهل نسبياً وصفه، أي نتصل بالله ليس كشخص مثل الآخرين، وإنما كشخص لا يشبه أي شيء نمتلك تجربة معه بحيث إن محبتنا له يجب أن تكون أيضاً مختلفة تماماً عن جميع أشكال الحب التي نعرفها. بما أن الحب يصف علاقة من الملائم هنا أن نفكّر بالطرق التي نمتلك بها علاقة مع الله، وكم يمكن أن تكون تلك العلاقة وثيقة. هناك فكرتان عن العلاقة لهما صلة هنا، هما فكرة الاتحاد مع الآخر، والاتصال. حين قال الحلاّج وهو يُعدم: «أنا الحق». استخدم النمط الأول من العلاقة، حين ادعى أنه مثل الله، على الرغم من أنه عنى بهذا على الأرجح أنه كان جزءاً من الله، وأن البشري جزء الإلهي لأنه خُلق من قِبله. من سمات الحب أن يشعر العاشق بالاتحاد مع المعشوق، وعند المتصوفين إن الشكل التجريدي غير المبالي لإله بعيد غير مجسّد ليس ملائماً مطلقاً للموقف العاطفي الذي يمكن أن نتخذه من الله. إن التواصل الذي يتصف بالاتصال محترم ورسمي في آن واحد، ولكنه ليس قريباً بما يكفي عند المتصوفين. ولكن هل الاتحاد قريب جداً؟ يمكن أن يزعم العاشق الدنيوي أنه متحد مع موضوع حبه، ولكنه ليس متحداً معه بكل ما للكلمة من معنى، ثمة حاجز بينهما، كما يتوضّح بسرعة حين ينتهي شهر العسل. ويقول الصوفيون، ويكرر الرومي في مناسبات كثيرة: إن الصلة بيننا وبين المقدس تتسم على نحو من العلاقة أكثر نقاء واستمرارية مما هو ممكن بين الكائنات البشرية. فهي تأخذ فكرة البشر العادية عن الحب وتوسّعها لكي تشمل

المقدس، والمفارقة أنه لا تحدث هذه الطريقة إلا إذا كان هذا التوسيع متأصلاً بقوة في الحب العادي. هذا لأن الفكرة العادية للحب قوية بما يكفي لوصف علاقتنا مع الله، على الرغم من أن تلك العلاقة يجب أن تُوصف بمصطلحات مختلفة لكي تسفر عن عظمة موضوعها. وهذا ما يعيدنا من جديد إلى الغزالي الذي قال: إذا كانت لغتنا عن الله مختلفة كلياً عن لغتنا العادية، فإنها عندئذ غير أصيلة. أي أن هناك ميلاً لدى الفلاسفة المشائين للحديث عن الله ولكن من دون منحه دوراً يؤديه، لأنهم يلحّون على أنه موصوف بلغة باهتة تفشل في تأسيس أي صلة مع لغتنا ومع العالم.

5

الموسيقا

الموسيقا في فلسفة الجمال الإسلامية

حظيتْ الموسيقا بالأهمية في الفكر الإسلامي منذ بداية الإسلام. أشار النبي عدة مرات إليها في أحاديثه مع الآخرين، ونشأ بسرعة جدل في دور الموسيقا، إن كان لها دور، في الدين. وقبل أن نفحص بعض تفاصيل ذلك الجدل، لننظر في النظريات الرئيسة للموسيقا التي نشأت داخل الفلسفة الإسلامية.

ثمة نظريتان في الموسيقا، الأولى يمثلها الفارابي وابن سينا، و يمثل الثانية في الجانب الآخر إخوان الصفاء والكندي (القرن الثالث/ العاشر). عاش الفارابي وابن سينا في القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين (الرابع والخامس للهجرة)، ولكن لا يُعرف سوى القليل جداً عنهما، ولقد شاطرا الكندي التزاماً قوياً بالأفلاطونية المحدثة. ويجدر أن نفحص هذا الصراع، لأنه يكشف عن صراعات مشابهة تكمن في قلب فلسفة الجمال الإسلامية نفسها. لم يتبن ابن سينا والفارابي الخط الأفلاطوني المحدث في الموسيقا، بخلاف الكندي وإخوان الصفاء الذين قالوا إن الموسيقا متصلة بحقائق رياضية وسماوية، بطريقة فيثاغورثية جداً، وهكذا فإن للموسيقا صلة مع شيء ما واقعي وموضوعي، تستمد منه قوّتها. إن الموسيقا عند إخوان الصفاء محاكاة لموسيقا الكواكب،

وتمثّل طريقاً إلى التقدم الروحي إلى ذلك العالم الأعلى من الوجود. عند الكندي، الذي كان أكثر واقعية، ترتبطُ الموسيقا كنظام لحنيٍّ بالتوازن الجسدي والعاطفي، ويمكن أن تُستخدم علاجياً بتلك الطريقة. ولكن هذا يهدف إلى القول أيضاً إن الموسيقا ترتبط مع شيء ما في العالم الخارجي، ويمكن أن تُقوّم من زاوية الصحّة أو بطريقة أخرى.

بالمقابل، إن كلاً من الفارابي وابن سينا يعدّان الموسيقا مستقلة عن أي شيء آخر، من زاوية لحنها والطرق التي يمكن أن ينتج به تنظيمه المتعة لدى السامع. ما هو مهم في الموسيقا هو الطريقة التي يمكن أن تقود بها إلى استمتاعنا باللحن، وهذا كل شيء. إن التغاير بين وجهتي النظر هاتين لا يمكن أن يُبالغ به. فأهمية الموسيقا، عند الكندي وإخوان الصفاء، هي في ما تعكسه، أما عند إلى الفارابي وابن سينا فهي في ما تفعله لنا. إن الفارابي منظّر موسيقي مهم جداً، فضلاً عن كونه موسيقاراً، ويُقال إنه يوجد موسيقا من تأليفه ما تزال تُعزف في الشرق الأوسط حتى اليوم. وما هو أكثر أهمية هو أنه وضع ما يُعرف بنظام اللحن العربي، الذي يقسم الجواب (الأوكتاف) إلى أربعة وعشرين فاصلاً متساوياً. ما يزال هذا أساس الموسيقا العربية التقليدية، فيما أنتجَ نسقٌ مختلف قليلاً، يستند إلى التحليل الفيثاغورثي للموسيقا، نظامَ اللحن التركي والفارسي. ومن عدد الكتب المؤلفة عن الموسيقا في القرون الأولى القليلة من تاريخ الإسلام، نستنتج أنها كانت محطّ اهتمام نظري كبير، وقد عُزف على ما يبدو الكثير من الموسيقا. صارت النظرية الفيثاغورثية الأساس الفكري للموسيقا الصوفية، التي تدّعي أنها تقدم للمستمعين إليها ما يتجاوز مجرد المتعة. إن

الأنغام والحركات في الرقص والموسيقا الصوفية، مصممة لمحاكاة مبدأ الحقيقة وعبادة الله عبر استخدام جسدنا بطرق ليست أجزاء من الصلاة المعتادة. إن اهتمامنا هنا ليس بمسائل علم الموسيقا وإنما بفلسفة الجمال، ويجب النظر في بعض المسائل المتعلقة بالموسيقا التي تنشأ داخل العالم الإسلامي.

متّبعةً الخط الذي أسّسه الفارابي، شدّدتْ الموسيقا العربية كثيراً على الإيقاع، أو المتعة التي يستمدّها المرء من الإصغاء إلى الموسيقا. ثمة مثل يقول: «إن الفن إحساس». إن إحدى الكلمات التي تعبر عن الموسيقا في العربية هي السماع، وهي تعني الإصغاء والاستماع في آن، وتقديم الموسيقا كتجربة كلية، ووضعها في فئة روحية. إن عازف الطرب يجب أن يعزف الفواصل العربية الحيادية على نحو ملائم وصحيح، ويشعر بتأثيرها الموسيقي، خاصة عبر الاستجابة إلى الصيغة الإيقاعية في نهاية كل عبارة إيقاعية،وخاصة في الارتجالات اللحنية.يجب أن يمتلك الإحساس، أي التنغيم الصحيح، الصحة الإيقاعية، الحكم الجيد على المتتاليات اللحنية، والتوكيدات النّغَمية. من المفترض أن تكون هذه أكثر من مجرّد مهارات تقنية. يجب أن يمتلك العازف أيضاً قدرة حدسية للعثور على التوازن الموسيقي الحساس المناسب بين العزف الثابت والمتكرر جداً بحيث يمكن أن لا يكون مؤثراً عاطفياً، والعزف المفرط والمسعور جداً بحيث لا يولّد إحساساً حقيقياً بالإنجاز الموسيقي ولا يحافظ عليه. وتعزو ثقافة الطرب الإبداع إلى دائرة التواصل التفاعلية بين المؤدي والجمهور. ففي الظروف المثالية لا بدّ من وجود وشيجة دينامية بين مؤد موهوب تحوّله النشوة وجمهور موهوب تحوّله العاطفة على نحو مشابه.

ومن أجل هذا يجب أن يكون هناك جو. وغالباً ما يستغرق وقتاً طويلاً البدء بالأداء لأن الفنان يحاول خلق النوع الملائم من الجو. وهذا يتطلب الدخول في الحالة الذهنية الملائمة، ويتطلب أيضاً أن يقوم الجمهور بالأمر نفسه، وأن يحاول المؤدي مساعدة الجمهور على تحقيق ذلك. وكما يمكن أن يتصوّر المرء، ليست هذه العملية سهلة. ما يجب أن يُشدّد عليه هو أن الموسيقا تُعدّ نشاطاً روحياً جوهرياً، على الرغم من أنها ليست بالضرورة نشاطاً دينياً مباشراً، ويضع هذا قيوداً مهمة على ما يمكن أن يُسمح له بأن يحدث من وجهة نظر جمالية.

أم كلثوم

كانت أم كلثوم إحدى أعظم المغنّيات في الموسيقا العربية (1903-1975). حين كانت أم كلثوم تتبنّى مقطوعة، كانت تترك الأمر في البداية لعازف القانون لكي يوافق عليها ثم تعمل مع الملحّن على تكييفها مع مقاربتها الخاصة. كانت تحفظها غيباً وتعمل مع الأوركسترا عليها، ثم تغيّرها طول الوقت لكي تجعلها تتلاءم على نحو أفضل مع مشاعرها وصوتها. حين كانت تغنيها أمام الجمهور كانت أيضاً تغيّرها وفق ردود فعل جمهورها. إن إحدى السمات غير العادية للموسيقا العربية هي أن رد فعل الجمهور مهم. فالمغني والموسيقيون يعرفون ما الذي سيغنونه ويعزفونه، ولكن لديهم المجال لتنويعه، ومقاييس تلك التنويعات تكمن في رد فعل الجمهور إلى حدٍّ ما. ويجب أن يكون الجمهور من النوع الملائم الذي يفهم على نحو حقيقي الموسيقا ويستجيب بطريقة ذكية وحسّاسة. يجب ألا يفكر المرء هنا بمجموعة صغيرة من الذواقة يصغون

إلى الموسيقا في بيئات مصقولة. يمكن أن يكون الجمهور حشداً كبيراً من الناس، كما كان يحصل في أغلب الأحيان في حفلات أم كلثوم، مثلاً، التي كانت تمنحهم الفرصة للاستجابة للموسيقا وعلى أساس تلك الاستجابة كانت تنوّع ليس ما تغنّيه وإنما كيف تغنّيه، إلى درجة ما على الأقل. والواقع أن هذه الاستجابة في حالة أم كلثوم كانت في أغلب الأحيان خادعة بما أنها كانت مشهورة جداً ويوقّرها جمهورها بحيث إنها كانت تميل إلى التلاعب بهم لإنتاج الاستجابة الملائمة لطريقتها في الغناء. ليس هذا تعليقاً نقدياً، إذ لم يكن خطؤها أنه كان لها شعبية كبيرة جداً ومسوّغة. انتُقد أسلوبها في بعض الأحيان بأنه ثقيل. ولم يكن هذا النقد محظوظاً، بما أن حفلاتها العامة كان يجب أن تكون مملة إلى حد ما من أجل أن يُسمع غناؤها. ولكن هذه مسألة سنعالجها مرة أخرى.

دور الجمهور في الموسيقا

إن ردود فعل الجمهور هي في أغلب الأحيان صاخبة جداً. يستطيع الجمهور التدخل في الموسيقا، ويمكن أن يؤدّي أحياناً أداء ذاتياً يخلو من الإبداع. يستجيب الجمهور، إلى حد ما، كما يستجيب المتصوفون بطريقة صاخبة وحرة في أغلب الأحيان. ولكن في كثير من الكتابات المهمة عن الموضوع كان المتصوفون يشدّدون على أهمية البقاء هادئين ومتأملين أثناء الإصغاء إلى الموسيقا، وإذا دفعت الموسيقا والرقص أحدهم إلى النشوة عندها يمكن أن يتصرف على نحو صاخب، ولكن حين تنتهي هذه المرحلة يجب أن يبقى هادئاً وصامتاً، جسدياً وذهنياً. وكما عبّر الغزالي عن الأمر، في إحياء علوم الدين: إن الشخص

الأكثر هدوءاً هو الذي يحقق أعلى درجة من الوجد. ويشير المفكرون الصوفيون كثيراً إلى أن الصمت طريقة فاعلة في التواصل مع الله. ففي بعض العادات القديمة في الشرق الأوسط، عندما يتقدم شخص للزواج، إذا كان الجواب صمتاً فإن هذا كان يعني القبول، ويمكن القول بأن الشخص يقبل بصمت حضور الله بطريقة أكثر إخلاصاً من التصريحات الصاخبة للإيمان. تتألف الموسيقا في النهاية من وقفات متصلة، ويمكن أن تشكل هذه الوقفات قبل وأثناء وبعد الموسيقا فضاء ملائماً جداً للتأمّل. وكان النقد الموجّه إلى ثقافة الطرب هي أنها لا تقدم حيّزاً كبيراً للصمت والتأمل الذي يمكن أن يقود إليه.

والواقع أننا نحتاج إلى التمييز هنا بين نوعين من الاستجابة: استجابة نشيطة واستجابة صاخبة، وهذا ما نجده عموماً في كثير من الأعمال الموسيقية والغنائية الشرق أوسطية، وعلى نحو أكثر صخباً، في ردود الفعل على الموسيقا الصوفية أينما عُزفتْ، وخاصة في جنوب غرب آسيا، حيث الصوفية قوية جداً. ثم هناك الشكل الهادئ للاستجابة حيث الشعور بالعاطفة يغمر ذهن المستمع، لا جسده، ولكنه يتأثر بعمق بما يسمعه. سيكون من الخطأ القول بأننا نستطيع أن نميّز بسهولة بين الذهن والجسد، وإن أحد أهداف التصوّف تحدي تمييز كهذا. من ناحية أخرى، إن أنواع الأنشطة التي يمارسها كثير من الصوفيين موسيقياً وفي الرقص في محاولتهم للاقتراب من الله يمكن ألا تحقّق نجاحاً حقيقياً. وهي في الغالب تصبح بكل ما للكلمة من معنى أداءات، وهذا ما يحدث حين ينتهي الارتجال الحقيقي. حين يكون المؤدي والجمهور منسجمين ويستطيع كل منهما تأمل ما ينتجه الآخر والاستجابة له،

يكون لدينا عندئذ نمط من الحوار يجسّد على نحو مثمر الصلة بيننا وبين خالقنا. ثمة نموّ تدريجي للوعي، زيادة بطيئة في الفهم والتذوق، وفي نهاية العملية كلّها نتطوّر إلى درجة معيّنة، ولكن هذا لا يعني أننا نصرخ أو نومئ استجابة للموسيقا والغناء. إن هذه الأنواع من الأفعال هي التي يمكن أن تشجّعنا لكي نرى الأداء كأداء، وهكذا عندما تنتهي نواصل بقية حياتنا وكأنها لم تحدث أبداً، لأنها في الواقع لم تؤثر بنا على نحو عميق أبداً. إن الأدب الصوفي غني بالإيحاءات بما يمكّن الكائن البشري من تغيير شخصيته، ويحذرنا من توقع أن تكون هذه سيرورة سهلة أو درامية، على الرغم من أن أجزاء منها يمكن أن تكون سهلة ودرامية أحياناً. في المجمل، إن التغيير يستغرق وقتاً، وتجار النشوة الفورية يقدمون جرعة سريعة وفاعلة حين تكون هناك حاجة إلى تحول بطيء ودائم. وتستندُ شعبية التصوف على الأرجح إلى فكرة أنه يقدم طريقاً مريحاً إلى التنوير، وحين يزداد فهم المرء للمقاربة فإن العكس هو الصحيح. إذا ما تذكرنا ما نعرفه في الأصل، أن الله هو الذي خلقنا وأننا متحدون معه، فإن طريق الصوفية يصبح سيرورة صعبة جداً، وليس من قبيل النقد للتصوف القول إن كثيراً من مزاوليه إما لا يدركون هذا وإما لا يريدون مواجهته. ليس هذا خاصاً بالإسلام فحسب، بالطبع، فالأديان كلّها لها طقوس وشعائر وليس من الصعب أن يؤدي الطقس دوراً غير متناسب في حياة المؤمنين. تحذر الصوفية باستمرار من هذا. حين نلاحظ أنواع الأنشطة التي تُمارس تحت تسمية الموسيقا والرقص الصوفيين يمكن أن نتساءل إن كانت هذه التحذيرات واضحة وقوية بما يكفي.

هل الموسيقا العربية «ثانوية»؟

أُخِذَ على الموسيقا العربية أن مجالها محدود بالمقارنة مع كثير من أنواع الموسيقا «الغربية». من الصعب أن نعرف كيف نفسّر انتقادات كهذه. أكيد أن مجالاً معيّناً للموسيقا العربية الكلاسيكية مفضّل، ولكن من غير الواضح أن مجالاً محدوداً هو أسوأ من مجال أشمل. يشبه هذا القول بأن لوحة تحوي على ألوان أكثر متفوقة على لوحة بألوان أقل. على أي حال لا يوجد شيء إسلامي إزاء الموسيقا العربية. كان اليهود يعزفونها في الماضي في أغلب الأحيان، مثلاً، في العراق، وكانت مشهورة لدى الجماعات الدينية كلّها في البلدان العربية التي تتميّز ببعض التنوع الاثني والديني. إن أحد العوامل التي تشجّع على الاعتقاد أن الموسيقا العربية ثانوية هو ظهورها أحياناً في برامج إذاعية تبنّتها الإذاعة القومية العامة في الولايات المتحدة وهيئة الإذاعة البريطانية (البي بي سي) في بريطانيا حيث من النادر أن يُسمح لهذه الموسيقا بأن تتحدث عن نفسها. ولكي لا نخيف الجمهور غالباً ما كانت هناك محاولة للعثور على فنان أو مجموعة تمثل موسيقاها صهراً من نوع ما أو مزجاً للموسيقا الشرق أوسطية مع أنواع معروفة أكثر من التعبير الموسيقي. وهكذا نجد أن موسيقياً يمنياً، مثلاً، غادر بلده حين كان في الحادية عشرة من عمره وذهب كي يعيش في ألمانيا، يعزف على آلة العود ولكنه يعاملها كغيتار وهو في فرقة السالسا Salsa. إن الموسيقا الناتجة أصيلة حتّى ولو لم تعبّر عن تراث معيّن، فهي تبدو غرائبية بحيث لا يمكن أن تلمّح إلى وطنه الأصلي، ولكنها مألوفة بما يكفي بحيث لا يُطفأ المذياع آلياً

أو يدار إلى برنامج مختلف. بالطبع، إن الموسيقا العربية الكلاسيكية تجربة مختلفة عن الموسيقا الغربية، ولكن ذخيرة من مهارات الإصغاء الضرورية يمكن أن تُكتسب إذا كان المرء جاهزاً لإمضاء القليل من الوقت للإصغاء إليها. إن المشكلة المألوفة هي أننا كمؤوّلي عمل موسيقي إما نضيف شيئاً ما إليه لكي نجعله قابلاً للفهم لجمهور غير مألوف، وإما لا نفعل ذلك. إذا فعلنا، نشوّه الموسيقا وسياقها الثقافي. وإذا لم نفعل نفشل في جعلها مفهومة.

الموسيقا الدينية

إن بعض أشكال الموسيقا، كالإنشاد والغناء، دينية في طبيعتها. مثلاً، إن الأذان يمكن أن يكون صوتاً جميلاً جداً، إنه ليس وظيفياً فقط، على الأقل ليس عليه أن يكون كذلك. يتسم الأذان بالتغاير، يقدم مظهراً موسيقياً فردياً لكل تكرار لعبارة وكذلك لعبارات مختلفة. أثناء الظهور الأول لعبارة يأتي الخط الإيقاعي عامة قصيراً وبسيطاً، بمجال نغمي محدود، ولكن التكرار يمكن أن يُوسَّع، ليصبح أكثر تعقيداً وبمجال إيقاعي يوسّع الجواب وفي مناسبات معيّنة يمكن أن يكون هناك مؤذنان يعملان لكي ينتجا أذاناً ترنيمياً متقناً وساحراً. وحين زرتُ الجامع الأموي في دمشق آخر مرة كان في كل برج مؤذن يؤذّن بطريقة مختلفة قليلاً، مولّداً تأثيراً فائقاً للعادة. يمكن القول إن هدف الأذان هو مجرد دعوة الناس للصلاة، وأن الإفراط في الإتقان يُحوِّلُ ما يجب أن يكون أساسياً وبسيطاً إلى حدث جمالي. من ناحية أخرى، ينبغي أن

نشير إلى أنه حتى المآذن التي يعلو منها الأذان هي في هذه الأيام فائضة عن الحاجة، بسبب وجود مكبّرات الصوت، ومع ذلك ما تزال تُستخدم لأنها جميلة، وأكيد أن جمالها يهدف إلى التشجيع على الصلاة، على غرار صوت المؤذن الرخيم الداعي إلى الصلاة.

يظلّ الإمام محترماً بسبب الطريقة التي يلفظ بها لغة الصلاة، العربية، وغالباً ما يُدعى تجويد القرآن علماً. ثمة أساليب متنوّعة، وكل منها مشهور في مناطق معيّنة من العالم الإسلامي، وحين يكون التنافس على التفوق في هذه المهارة عالمياً يصعبُ الحكمُ عليه. يجد أفراد الجمهور شكلاً أبسط من التعبير أكثر إغراء، في حين يفضل آخرون شيئاً آخر أكثر تنميقاً. وفي بعض المناسبات تعرض أحياناً حجج مثيرة جداً، ويقترح بعضهم أن الهدف من تجويد القرآن هو أن يُنتج بأبسط وأنقى طريقة ممكنة الكلمات نفسها، التي تعدّ في النهاية الكلمات الفعلية لله. تقول هذه المقاربة للتجويد إن الكلمات ذات جمال أخّاذ وكلُّ ما على المرء أن يفعله لكي ينتج أداء جميلاً للنص هو أن يتلوه بوضوح. وينكر بعض المجوِّدين البارزين أنهم يمتلكون أي مقدرة موسيقية أو تدريباً موسيقياً، قائلين إن جمال التعبير لديهم يأتي مباشرة من الله. إن تحويل الآيات إلى أغان مرفوض قطعاً. قيل إن القواعد لكيفية قراءة القرآن وُضعتْ في زمن النبي. فهي تضبط اللفظ، والتجويد، والفواصل، ولكن داخل هذه القواعد ثمة مجال مهم للتطور حتى في ما يبدو مثل مقام أو أداء موسيقي، على الرغم من أن حرية التعبير المتاحة في الموسيقا الدنيوية أقلّ بكثير. فالمرء مقيد بالنص نفسه وبضرورة التوقّف في مواضع معيّنة، على الرغم من أنه يمكن

البدء في مواضع معيّنة، وقبل الوصول إلى نهاية السورة كلها. ويُشَدَّد في الحالات كلّها على الحروف الساكنة والصائتة جميعها، بحيث تُلفظ كل كلمة بوضوح مع انتباه إلى البنية النّظميّة للجملة التي ترد فيها.

إن المدرسة الأخرى، هناك تنويعات كثيرة بين هذين الطرفين، تدعم فكرة أنه بما أن الكلمات جميلة، يجب أن تُلفظ بطريقة جميلة. وهذا يتبعُ المبدأ الذي يكمن خلف تحوّل القرآن المدوّن إلى عمل فنّي جميل جداً عبر فن الخط والرسم، وهذا أمر رأينا أنه مهم في الثقافة الإسلامية. كان من المحتمل أن تكون الحجّة أنه بما أن النص جميل بالأصل فإنه لا يحتاج إلى مزيد من التجميل. مع ذلك، بُذل الكثير من الجهد للاحتفاء بالنص في الفن، وبوسعنا أن نفهم لماذا. نستطيع أن نفكر أيضاً بحجج قوية تعارض أي تزيين للنص، ويعيدنا هذا إلى المجادلات التي استمرت طويلاً في الأدب العربي بين الذين ناصروا السهولة والطبيعية، وأولئك الذين رأوا أن الأدب متكلف جوهرياً، ويطبّق المبالغة المحكمة.

تجويد القرآن

ثمة القليل من التوجيه في القرآن إلى الكيفية التي يجب أن يُجوَّد بها، على الرغم من أن اسم الكتاب نفسه، القرآن، أو «التجويد» يوحي بأن هذه مسألة يجب أن يجاب عنها. تقول لنا الآية: ﴿أَوْ زِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ ٱلْقُرْءَانَ تَرْتِيلًا﴾ [المزمل: 4] كان هذا هو المبدأ الذي استُخدم في تجويد القرآن منذ ذلك الوقت، والذي كان يُؤدّى على نحو ثابت، وهادئ، وإيقاعي، ولكن من دون تلحين، مع تشديد على وضوح وتميّز البيان.

وكان الهدف من الهدوء هو مساعدة القارئ والمستمعين في التركيز على معنى الكلمات والعبارات المفردة كلّها، كما هو ملائم لنص كهذا. إن التجويد، أو تقنية التلاوة، تُقَوَّمُ عندئذ، إلى حد ما، من زاوية معيار واضح، أي كيف يمكن جعل التجويد متاحاً لأولئك الهادفين إلى التركيز على الكلمات

إن الموضع الذي تكثر فيه التعليقات عن التجويد هو الأحاديث، ولكن بما أن أنها الآن نص مدوّن فإنها لا تمتلك الكثير من المعلومات القيِّمة عن الطبيعة الدقيقة للتجويد. لقد تذوق الرسول على ما يبدو جمال التجويد حين أدّاه بعض الأفراد الموهوبين، ولكنه انتقد من ناحية أخرى أولئك الذين استخدموا الألحان المفرطة لشعر الغزل والغناء. وعليه، إن الوضوح مهم دوماً، ولكنَّ هناك سبعَ طرق في القراءة، ومن المتوقع دوماً من القراء الماهرين أن يعرفوا أكثر من أسلوب واحد. من الصعب الإفراط في التشديد على أهمية الطبيعة الشفهية للقرآن، والأهمية الناجمة عن كيفية تلاوته. إن تجويد النص هو أكثر من مجرد إعادة إنتاج الكلمات، بما أنه يتم لإثارة استجابة عاطفية وفكرية أيضاً. إن حافظ القرآن، هو أكثر من مجرد شخص يتذكر ترتيب النص، ويستطيع إعادة إنتاجه متى شاء. عند المؤمن بالخرافات تمتلك الكلمات نفسها بركة لا تزيد إلا عبر إنتاجها الشفهي. وإذا ما صرفنا النظر عن هذا، إن القراءة الشفهية، أو تجويد النص، يعيدان إنتاج ما فعله الله بالأصل بمعنى ما حين نقل الرسالة إلى النبي، وهكذا فإن المجوِّد يحاكي الله، بقدر ما يستطيع.

وعلى الرغم من أن تجويد القرآن من غير المفترض أن يكون موسيقياً، فإنه يُدخل أحياناً مبادئ موسيقية. ومن السهل أن نحدد

أساليب مختلفة حين نصغي إلى مجوِّدين مختلفين. هناك اختلافات كبيرة، خاصّة في سرعة التجويد، ولكن ليس فقط في السرعة. إن بعض التلاوة يمكن أن يكون عاطفياً ويظهر براعة فنية معتبرة، وغالباً ما يُنتقد مجوّدون كهؤلاء بسبب قيامهم بأداء يُعدّ غير ملائم لهذا الأسلوب من التعبير. إن مهمة المرتّل هي تقديم تجويد صحيح، وليست مهمته بالضرورة تقديم تجويد يلفت الانتباه إلى المجوِّد لا إلى التجويد. ربما كانت المشكلة الأكبر هي إدخال الكثير من الموسيقا في التجويد؛ لأن هذا يعامل النص كوسيلة فحسب لإنتاج الجمال، بينما يجب أن يتركز الانتباه على النص نفسه،وليس على كيفية تلاوته. يقود تفكير مشابه إلى مشكلات في إدخال آيات قرآنية في الأغاني السياسية والدنيوية. في سنة 1999 حُوكم الفنان اللبناني مارسيل خليفة بتهمة الإساءة للإسلام. كانت جريمته المزعومة هي استخدام آية قصيرة من سورة يوسف في القرآن كأغنية والواقع أن الأغنية كانت قصيدة (أنا يوسف، يا أبي) للشاعر الفلسطيني محمود درويش، التي وظّفتْ الآية: ﴿إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ [يوسف: 4]. يقارن درويش معاناة يوسف على يد إخوته بمعاناة الفلسطينيين على يد الإسرائيليين. حوّل خليفة هذا إلى أغنية في محاولة لدعم القضية الفلسطينية. زعم في الدفاع أن القرآن فحسب يقدم الإلهام لمهمة إبداعية كالتي أدّاها. بالمقابل، اتهمته المحكمة بمهاجمة الدين وتشويه الإسلام. لم يكن الاتهام الرسمي أنه استخدم المُقتطف على نحو غير ملائم ولا أن هناك أي شيء مُعْتَرض عليه إزاء بقية الأغنية. كان الاتهام الرسمي أنه استخدم جزءاً من القرآن في سياق دنيوي؛ لقد غنّى بالفعل ذلك الجزء، لحّنه

ثم قدّمه كجزء من لحن. وهذا يُعدّ إساءة للقرآن ويجب أن يعاقب عليه، كما قال كثيرون في السلطة الدينية. ولولا تدخل السلطات السياسية لما خرج خليفة من تلك المحاكمة بريئاً. تقدم المجابهة منظوراً مثيراً عن وجهتي نظر إزاء دور الموسيقا في القرآن. يقول بعضهم إن نصاً جميلاً تُكمله على نحو ملائم الموسيقا الجميلة، بينما يرى آخرون أن استخدام الموسيقا لتوضيح نص يعني أنه يحتاج إلى شيء ما يكمّله. وهذا المعنى الضمني بالنسبة إلى القرآن يُعدُّ هجوماً مباشراً على طبيعته كسلطة دينية، وهكذا فإن تلحينه ممنوع.

يمكن أن تبدو هذه وجهة نظر محدودة ومنفّرة. ذلك أنه إذا كان شخص ما يمتلك حباً حقيقياً لله في قلبه فإنه ينشد استخدام مهارته في الموسيقا لكي يصوّر ذلك الحب، ويتمنّى أن يستخدم الكتاب المحوري لدينه مع الموسيقا بطريقة ما، فأي نشاط ديني أكثر ملاءمة يمكن أن يجد المرء؟ زعم مارسيل خليفة أن القرآن ألهمه لكي يكتب الأغنية، وبدا هذا حافزاً مشرّفاً، من وجهة نظر دينية. نستطيع أن نفهم لماذا رفض تلاوة القرآن وفق الألحان التي استخدمها أهل الكتاب، بما أنه كان من الجوهري تمييز الإسلام عن الدينين الأقدم، وبعد أن تم تأسيس هذا التمييز جيداً اليوم، لا يوجد سبب لاستثناء القرآن من التلحين والتعبير عنه بالفنّ. إن فن خط النص هو في أغلب الأحيان جميل جداً، وأحياناً يكوّن المرء انطباعاً بأن الأسلوب يعمل في تعارض مع قابليته للقراءة. يمكن أن يُقال إن وضوح التعبير في كثير من نسخ القرآن الأجمل ليس المسألة الأكثر أهمية، وإنما هو جمال الكتابة. وإذا كان من

المقبول استخدام الكتاب لإظهار جمال الكلمات، لماذا ليس مقبولاً على نحو مشابه استخدام التلحين الموسيقي؟

من غير الواضح لماذا يجب أن يكون هناك فرق بين الكتابة والموسيقا هنا، ولكن النقاش كله يكشف وجهة نظر مهمة عن الفن نفسه، أنه يمتلك وظيفة الإخفاء والتشويش. لهذا يلح القرآن في أغلب الأحيان على أنه ليس شعراً، على الرغم من أنه في الوقت نفسه يطلب منا أن نعدّه إعجازياً في كماله، وصفته الجمالية هي جزء من هذا الكمال. نستطيع أن نفهم لماذا يُحذّر من إنتاج أي شيء مشابه له، لأن محاولة كهذه تتضمن أن المرء يعتقد أن بوسعه القيام بهذا، وبالتالي سيشكك بفرادته وإعجازه. ولكن هذا لا يُوضح لماذا يجب ألا يستخدم المرء الفن، أو في هذه الحالة الموسيقا، لكشف جوهر النص بطرق تسهّل إيصاله إلى الجمهور الأوسع.

الطبيعية إزاء التكلّف في الموسيقا

قام ابن عربي بربط مهم بين الطبيعية والروحانية، في مقارنته بين السماع الروحاني والسماع الطبيعي. إن السماع الطبيعي بوجه عام هو الموسيقا فحسب، كيفما استُخدمت، بينما يُظهر السماع الروحاني طبيعة الواقع، وهو معبر إلى السماع المقيّد على الطريق إلى السماع المطلق، والذي يجب أن يعتقد على الأرجح أنه صامت كتلقّ تام. يمكن أن يعتقد المرء أن هذا يعني أنه كلما كانت الموسيقا أبسط، كانت أفضل، ولكن هذا ليس صحيحاً بالضرورة. مثلاً، يمكن القول إن الموسيقا المعقدة تضاهي تعقيد التنظيم الإلهي للكون. على أي حال، على الرغم

من أن هذا يمكن قوله، فهو ليس كذلك بالمجمل. تقول وجهة النظر هذه إن هناك بضعة مبادئ أساسية تنظّم بنية الكون، ونستطيع أن نحاكيها جمالياً في جهودنا الموسيقية. يقول إخوان الصفاء بطريقة مشابهة: إن على الفن أن يحاكي التكوين الأساسي للعالم. إن جِرْم العالم كروي، ومن ثم فإن هذا هو الشكل الأمثل للاستخدام في الفن، إن حركة الكواكب دائرية، وهكذا فهي أفضل شكل للحركة، إن ضوء النجوم باستثناء القمر جوهري وأساسي وصفة الأفلاك، باستثناء الأرض، مركز الكواكب هي الشفافية. وعليه، ينبغي أن نستخدم هذه الأشكال والمواد في الفن.

وعلى الرغم من هذا التوجّه إلى البساطة في الموسيقا العربية، فقد عُدَّتْ في الغالب مفرطة الإحكام. وفي الموسيقا الغربية هنا شكل للتأليف يُدعى الأرابَسْك. الأرابسك قطعة يهدف فيها الموسيقار إلى إنجاز تأثير زخرفي وليس عاطفياً. يُنظر إليها على أنها تحاكي موسيقياً التأثير الجمالي لذلك الشكل المألوف من التزيين في الفن الإسلامي. أكيد أن قليلاً من الموسيقا العربية يعتمد الأرابسك؛ وهي في الغالب تزيينية ويبدو الارتجال أحياناً أنه ارتجال من أجل الارتجال. تُعرف هذه الظاهرة باسم المقام في العربية. تُعرّف الموسيقا من زاوية المكان والزمان، من زاوية النغم والإيقاع، وفي المقام المكان أو النغم ثابتان، بينما الإيقاع محدّد على نحو أقل. وفي كثير من التراث الغربي الكلاسيكي، العكس هو الصحيح، حيث الإيقاع محدد على نحو كامل ولكن البعد النغمي يُترك حراً نسبياً. نتيجة لهذا، حين يصغي الغربيون إلى الموسيقا العربية تبدو في الغالب فوضوية دون اتجاه، بما أنها من

دون مقياس متكرر على نحو منتظم ووزن ألحان متواصل. فضلاً عن ذلك، إن موسيقيّ المقام يؤدي من دون علامة موسيقية، مشجّعاً فكرة أنه يصنعها فيما يواصل أداءه. هناك في العادة وقفات طويلة تفرّق الخط اللحني إلى نصوص لحنية أصغر تحدّد كيفيّة تطوّرها المُنتج. مثلاً، يمكن أن يؤكّد الموسيقي اللحن الأول في المقام لدى الانتقال إلى اللحن الثاني، ثم يُدخل النغم الرابع للمقام لدى الانتقال إلى اللحن الثالث. إن الأنغام التي تُعدّ مهمة يمكن أن تُكرر معاً في أي انتقال يُعدّ مهماً، ولكن العامل المهم في هذا النوع من الموسيقا هو أنه ليس هناك قواعد محددة للنظام الذي يُشدَّد فيه على الألحان، عدد الانتقالات اللحنية داخل المقام ودرجة التكرار. لا يوجد أداءان للمقام نفسه هما نفسهما على نحو كامل، بما أنه بينما البنية النغمية ثابتة، فإن الخطة الإيقاعية خاضعة للارتجال.

إن المغني أو العازف ينتقلان إلى مجال معيّن من التعبير لرؤية ما يأتي منه، للّعب بأفكار وتعبيرات موسيقية معيّنة من أجل استقصائها في ما يمكن أن يبدو طريقة تحليلية معارضة للطريقة العاطفية. أحياناً ينهار الارتجال، ويبدأ الموسيقي مرة أخرى من موقع أبكر قليلاً، حيث يصحّح خطأه ويقدر على تخطي المشكلة في المحاولة الثانية. أحياناً يستغرق الأمر عدة محاولات «للقيام بالأمر على نحو صحيح»، وعلى الرغم من أنه من الصعب وصف لماذا يعمل هذا جيداً، فإنه يعمل. يشتبه المرء أحياناً بأن الفنان «أخطأ» قصداً من أجل أن يتمكّن من إظهار مهارته في القيام بها على نحو صحيح في النهاية. في هذا الأداء، يكون هو أيضاً بالطبع في موقع لتشجيع الجمهور لكي يعمل معه، ولكي

يوضح أفكاره حول أين يجب أن يذهب، وهذا يمنح الجمهور باعثاً أكبر على أن يبقى متيقّظاً ومنخرطاً في الأداء.

إن التغاير بين التزييني والعاطفي مهم، ولكن لا حاجة للقيام به. يمكن أن يكون التزييني عاطفياً جداً والعكس هو الصحيح. أكيد أن هذا صحيح في حالة الموسيقا، والمؤدون هم على ما يبدو عاطفيون جداً إزاء ما يفعلونه في أغلب الأحيان. أما لدى مغنّي موسيقا عربية فثمة تغاير مهم بين المغنّي والأوركسترا. إن المغني هو عادة عاطفي جداً والأوركسترا متزمّتة، ترتدي ثياباً وقورة (غالباً البزّات وربطات العنق، وأحذية الجلد الملمّعة جيداً) والتغاير جوهري هنا. يبدو الأمر كأن الأوركسترا تريد الحفاظ على تكامل العمل الذي يُعزف بينما المغنّية مستعدّة للاستجابة إلى مشاعر الجمهور، ومشاعرها، عبر تنويع هذا العمل كي تأخذ تلك المشاعر بالحسبان. من السهل أن نرى كيف يمكن أن تكون هذه إستراتيجية مفيدة في السياق الملائم. إن المغنية إلى جانبنا، جانب الجمهور والتعبير السهل عن العواطف، بينما الأوركسترا هي إلى جانب السلطة والتقاليد. ولكنّ الجمهور يعرف أنه من دون انضباط الأوركسترا لا شيء سيكون ممكناً.

يجب ألا يُفرط المغنّي في التشديد على عاطفته التي تُثار بسهولة، إن هذه مجرد سمة أسلوبية لكثير من من المؤدين العظام. آخرون هم أكثر انضباطاً. إن كاظم الساهر، على سبيل المثال، يغني على نحو متكرر أغاني حب بصوت موزون ومصقول جيداً ويتحكم بصوته بدقة أثناء الغناء. إنه في الواقع يهيمن على الأوركسترا، التي هي

مزيج مُنتقى من الآلات التقليدية والحديثة، العربية والغربية، تحتوي على الناي، والطبل اليدوي، و الغيتارات الكهربائية وآلات النقر. أحياناً يغنّي من دون موسيقا قليلاً، ثم يرافقه أوكورديون أو كمان، أو يرافقه بالتدريج قانون. ما هو مثير إزاء عمله، بعض النظر عن شعبيته الكبيرة في وقت تأليف هذا الكتاب، هو انتباهه إلى البيان. ينتج هذا تأثيراً ممتعاً، ذلك أن كلمات أغانيه هي في الغالب رومانسية أو نوستالجية بطريقة مبتذلة، ومع ذلك إنها متوازنة بسبب اللفظ الدقيق والمدروس للكلمات العربية. إن تأثير اللفظ هذا يضفي على المناسبة نكهة شبه دينية، على الرغم من أن الأغاني والسياق الذي أنتجت فيه لا علاقة لها بالدين. لا نستطيع الهرب من حقيقة أن لفظ العربية بطريقة ما، وخاصة استخدام بعض التعبيرات الكلاسيكية، يمنح الحدث رسميّة معيّنة ستغيب من دونه، ويمنح الكلمات نفسها رنيناً أكثر عمقاً من معانيها الفعلية.

عودة ثانية إلى أم كلثوم

لنعد إلى فكرة التغاير بين الصّنعة والعاطفة. حين نحلل تجربة أم كلثوم فإن هذا يبدو خاطئاً، بما أن غناءها عابق بالعاطفة والصنعة في آن واحد. ولكن هل هو هكذا في الواقع؟ ألا تبدو العاطفة غالباً مزيّفة ومُكرهة؟ أكيد أننا لا نقول هنا إن الفنان يجب أن يشعر بالعواطف المعبّر عنها في الأداء. إن العكس هو الصحيح، وكلما كان الأداء ناجحاً، قلّ شعور الفنان بالعواطف التي يتم إيصالها. إن التفكير في أن فناناً يصور شخصاً ما كشقيٍّ في الحب هو مثل توقع أن يفي فيلسوف يُنظِّرُ في

الأخلاق بوعوده. إن المشكلة في الارتجال، كما سيفهم أي شخص شاهد مايك لي وهو يعزف، هي أن محاولة المرء لكي يبدو طبيعياً في استجابته لسلوك الآخرين أو تعليقاتهم هي في الغالب متكلّفة. نتيجة لهذا، يمكن أن تكون العواطف المعبر عنها رتيبة والأداء المواكب ثقيلاً. إن الديكور مكتمل ولكن يبدو كأنه مبالغ فيه، وهو يبعد انتباه الجمهور عن المظاهر العاطفية للأداء ويركّزه على البراعة الفنية.

كانت أم كلثوم شخصية موسيقية فائقة للعادة في القرن العشرين، وضعتها براعتها الفنية ومهارتها في المرتبة الأولى بين المغنّين في العالم. يشدد كتّاب سيرتها الذاتية كثيراً على تأثير والدها، الشخصية الدينية، ومشاركتها في تلاوة القرآن، ولكن يجب ألا ننظر إلى هذا بجدية كبيرة. هذه محاولة لوضع أنوثتها والطبيعة الحسيّة لكثير من موسيقاها داخل سياقٍ ثقافيٍّ مقبول. إن حقيقة أنها وُلدت في قرية مجهولة لأسرة مجهولة كاف لتأسيس أوراق اعتمادها الشعبية، والروايات التي ذكرت أنها اضطرت في البداية إلى التنكّر كفتى ذكر لكي تغنّي صحيحة على الأرجح، مفترضين الوضع الإشكالي للمطربات الإناث في ذلك الوقت. وقد قال عازف العود والمغنّي المعاصر الذي يمتلك مهارة كبيرة، فريد الأطرش، إنه هو وأم كلثوم فقط كانا يعرفان كيف يلفظان اللغة العربية على نحو صحيح بما أنهما تلقيا تدريباً في تجويد القرآن في ذلك الوقت مع بعض المؤدّين الرئيسين. ويجب ألا نقبل هذا أيضاً من قيمته الظاهرة. فهو يربط رمزياً ما يفعلانه بالإسلام، حين كان هناك، وما يزال، قلق ديني من الموسيقا الدنيوية، ومن الموسيقا عموماً في العالم الإسلامي.

كانت أم كلثوم مرتجلة رائعة، تغيّر درجة السرعة (التمبو) في الأغنية، وتطوّل وتقصّر العبارات، مكررة أجزاء من النص ومشدّدة على أجزاء من الأغنية عبر تنويعات نغمية مرتجلة. إن حركات يدها النادرة كانت فاعلة جداً في التأثير في جمهورها، وحين صارت مشهورة جداً أصغى إلى غنائها ملايين الناس في الشرق الأوسط بانتباه كبير، مدركين أنهم كانوا في حضور موهبة من غير المرجّح أن يظهر لها مثيل لكثير من القرون. ما كان مؤثراً بوجه خاص فيها هو ارتجالاتها الحرة، وقدرتها على تفكيك الشكل الإيقاعي لأغنية من أجل أن تنوّع، وتكرر، وتشرح، وتضفي غموضاً على أجزاء معيّنة لكي تجعل الموسيقا والكلمات أكثر درامية. لا شك أنه لم يكن لها نظير في قدرتها على التلاعب بالجمهور. ولقد ساعدها في ذلك استخدامها لنصوص من القصائد الكلاسيكية ذات البحر المحدّد، ولقد قدّم هذا لها بنية أكثر مما قدّمه إيقاع الملحّن. والواقع أننا نادراً ما نتحدّث عن ملحّني أغانيها، رابطين الأغاني على نحو وثيق بها أكثر من أي شخص ألّف الموسيقا. وهذا مسوّغ، بما أنها كانت قادرة على تحويل المادة العادية إلى شيء فائق للعادة. كانت الكلمات والموسيقا عادية ولكن حين كانت تؤديها وتشحنها بقدرتها الخاصة على الارتجال وإحساسها الموسيقي الفريد كانت تجعلها فائقة للعادة. لقد أدّى جمهورها العربي الدور الملائم في هذه السيرورة التفاعلية، وشجّعها على الوصول إلى ذروات جديدة في إبداعها. كان هذا مثالاً على نمط الطرب كما ينبغي أن يعمل.

الموسيقا العربية الحديثة

يؤدي التغاير بين التزيين والعاطفة دوراً كبيراً في تذوق الفن الإسلامي، وليس في الموسيقا فحسب. فحين ينظر المرء إلى بعض النماذج المتكررة والموضوعات المتطورة في الفن البصري يشعر بأنه في حضور مهارة كبيرة، ولكنه لا يشعر بأمور أخرى كثيرة. إن ما عُدّ في الغالب طبيعة هذه النماذج المعارضة للنمط صعب القبول عند من تربّوا على نمط من الفن لا يشدد على الشكل. يبدو وكأن الفنان العربي يعمل بيد واحدة مقيدة وراء ظهره، وليس هذا أكثر صحة في أي مكان منه في الموسيقا. إن المجال في الموسيقا العربية أقل بقليل منه في الموسيقا الغربية، على الرغم من أننا يجب أن نتذكّر أن الموسيقا العربية ليست بالضرورة إسلامية، وليست الموسيقا الغربية بالضرورة مكتوبة ومؤداة على يد غير المسلمين. ولكن حين يقارن المرء بين ما هو متاح للموسيقي المعاصر داخل العالم العربي موسيقياً وما هو متاح بوجه عام أكثر، فإنه يلاحظ تغايراً. حتى الموسيقا الحديثة المؤلفة للشبان في العالم العربي هي عموماً مختلفة عن المعيار الغربي، على الرغم من تأثرها الشديد به كما هو واضح. إن فيديو كليبّات البوب تظهر المغنّين كرموز جنسية محاطين بنساء يرتدين ثياباً غير محتشمة، والنجوم الإناث يُحدق بهنّ بانبهار معجبون ذكور، وهي تستخدم جميع تقاليد فيديو كليبّات البوب الغربية. لكن الموسيقا مختلفة، على الرغم من أنها متأثرة كثيراً بالموسيقا الشعبية الغربية الحديثة، وبالطبع هناك في الشرق الأوسط اليوم معجبون كبار بالأعمال الغربية العادية وهم زبائن لها.

إن التشديد، في ما يُمكن أن يُعدّ موسيقا محلية، هو على اللحن الثانوي، وثمة إشارات إلى التراث الكلاسيكي الذي نشأت منه تلك الموسيقا.

الموسيقا والإسلام: الجدل الفقهي

هل الموسيقا حلال، أم حرام؟ يعتمد هذا على الحجج الإسلامية التي يعدها المرء أقوى. من الصعب الدعوة إلى حظر كامل للموسيقا بسبب حديث موثوق سأل فيه الرسول «عائشة، زوجه، إن كانت امرأة متزوجة من أحد الأنصار تحصل على أي تسلية، بما أن الأنصار مولعون بالتسلية. أفاد ابن عباس أيضاً أنه «حين قامت عائشة بتزويج إحدى قريباتها إلى رجل من الأنصار، سأل الرسول إن كانوا قد أرسلوا في طلب مغنٍّ، وحين سمعَ أنهم لم يفعلوا ذلك، اقترح أن هذا يجب أن يُفعل، وأدّى مقطعاً من أغنية شعبية من ذلك الوقت. أراد أبو بكر الصديق أيضاً أن يمنع فتاتين من الدق على الطبلة اليدوية ومن الغناء، لكن النبي عارض ذلك، لأن الوقت كان وقت عيد. لم تقبل كثير من المدارس الشرعية هذه الموافقة الواضحة للموسيقا، وحمل أنس بن مالك الذي من المدينة (مؤسس المذهب المالكي في الفقه) بشدّة على الغناء وأفتى بجواز الغناء البسيط، إذا كان له هدف نافع (مثلاً لتهدئة النوق ومساعدة النساء على الإنجاب) وإذا كان المرافق الوحيد هو الدف. إن كثيراً من المؤدين الموسيقيين الإسلاميين الحاليين على غرار يوسف إسلام (كات ستيفنز) يقولون إن كمية محدودة فقط من الأرْكسة (استخدام الآلات) مقبول. وقد تناول هذه النقطة على نحو ظريف ابن الجوزي (597هـ/

1200م) الفقيه الحنبلي، الذي قال في كتابه تلبيس إبليس إن الغناء كان في الأصل الإنشاد الإيقاعي للقصائد، وكان الهدف منه توجيه الناس إلى الحياة الدينية. ولكن عندما تطوّر هذا إلى غناء ولحن أكثر تعقيداً صار بدعة يجب أن تُحظر. إن التغيير بدعة، تقوّض قواعد البساطة.

رأى ابن خلدون أنه كما تطوِّر الحضارات أشكالها الفنية لكي تصبح أكثر تعقيداً، فإن تجويد القرآن الذي ارتبط بالأصل ببساطة الحياة القبلية العربية، صار أكثر تعقيداً فيما بعد، وتضمن درجات من الانسجام والموسيقية كان سُيظنّ أنها مسرفة في أوقات أبكر بكثير. أضاف ابن خلدون أن مالك كان معارضاً لاستخدام الألحان في التجويد، إلا أن الشافعي (مؤسس إحدى مدارس الفقه) أجازه. انتقد الشافعي استخدام الموسيقا في التجويد، قائلاً إنها تمنع تقديم النص بوضوح، والوضوح هو ما يهدف إليه النص. تبعدنا المتعة أيضاً عن النص، بما أن هدف النص هو ألا يقدّم المتعة. ثم أضاف أنه إذا كان التجويد ينطوي على تلحين «بسيط»، فهو مقبول. ولكنه كان يعرف أنه حين يكون الترف والإسراف صاخبين على المسرح، فإن الرغبة بالبساطة لن تُعجب الأمة كثيراً.

هل الموسيقا لغو ولهو، 31:6، 32:3؟

يرى ابن تيمية أن على المرء أن يميّز بين سماع الصحابة وسماع أولئك الذين يبغون المتعة.[42] أضاف أن هناك أسباباً يجب أن تقلقنا في السماع. فهو يتلاعب بعواطفنا وهذا خطير. إنه ذاتي أيضاً. ثم قال

إن الأحاديث في هذا الموضوع غير واضحة، أما الحديث الذي سمع فيه الرسول غناء الخادمات فلم يتضمّن أنه أصغى إلى الغناء، وأجازه. لنفترض أنه سمعه، ربما لم يكن هذا مقصوداً، وحين قام بإشارات إلى الغناء والموسيقا ربما كان يتساءل إن كان ما يحدث عادة كان يحدث. لا يعني هذا أنه اعتقد أنه ينبغي أن يحدث. ووفقاً لابن تيمية، إذا نظرنا إلى عواقب الغناء نستطيع أن نرى ما هو الخطأ فيه. إنه يُفرط في إثارتنا ويمكن أن يحرفنا عن كلمة الله.

سمح شهاب الدين السهروردي بالرقص إذا كانت دوافعه صحيحة، بما أن الأعمال بالنيات، فيما رأى الغزالي أنه إذا كان فعل الرقص يشبه فعلاً يخلو من الورع، ينبغي ألا نشجبه إذا تم بطريقة صحيحة. فالقرآن لا يشجب اللهو أو الباطل، وخاصة إذا كان تسلية لطيفة لا تُلهينا طويلاً عن الأمور الأكثر أهمية. من ناحية أخرى، إن نوع لهو الحديث المذكور في سورة لقمان يوحي بأنه إن كان مساوياً «للحديث التافه» سيكون من الصعب تسويغه. ومن وجهة نظر الشرع يجب أن نميّز بين فئتين مما هو باطل أو لهو. فنوع اللهو الذي يجب أن نرفضه هو حين يسحرنا ما لا يجب أن يكون موضوعاً لانتباهنا الدائم لأنه يحرف انتباهنا بعيداً عن الموضوعات التي ينبغي أن ننتبه إليها. يمكن ألا يكون هناك خطأ في موضوع الباطل في ذاته، ولكنَّ شرَّه مستمد من دوره كلهو، ويمكن أن تقع الموسيقا بسهولة في تلك الفئة. من ناحية أخرى،إن الاسترخاء الذي تقدّمه فنون ترفيهية كالموسيقا يمكن أن تجعلنا قادرين على التركيز على ما هو مهم في الواقع، وخاصة واجباتنا الدينية.

التصوّف والموسيقا

إن الموسيقا محترمة جداً في التراث الصوفي. فالسماع يعني حرفياً «الاستماع» ويشير السماع في التراث الصوفي إلى السماع بالقلب، أي أنه نوع من التأمل. إنه نوع من التركيز على اللحن من أجل الوصول إلى ما يجسّده اللحن. في العالم الإسلامي تراث طويل من السماع، على الرغم، كما رأينا، من وجود تراث طويل من المعارضة لأنماط الموسيقا جميعها، وكذلك درجات من المعارضة للموسيقا التي تأتي كمعارضة لأنواع الموسيقا. يرى المتصوفون أن الموسيقا لا يمكن أن تكون مؤثرة إلا إذا عُزفت في المكان الملائم، وفي الوقت الملائم ومع الرفقة الملائمة. إن الوقت المناسب هو حين تكون قلوب المستمعين مفتوحة وجاهزة لتذوق ما يسمعونه، وهكذا فإنه لا يمكن أن يكون هذا أي وقت تحدّده الساعة والتقويم. وليس المكان المناسب موضعاً محدداً، وإنما حيث يستطيع المرء أن يدخل في إطار ذهني مناسب. أخيراً، إن الرفقة المناسبة جوهرية جداً، يحتاج المرء إلى أن يكون مع الرفقة المناسبة، وأحياناً يُؤول هذا بأن يكون المرء مع أشخاص من المرتبة الروحية نفسها. قال بعضهم إن شرطاً كهذا ليس ضرورياً، إن السماع مفيد للجميع، حتى لو كانوا لا يتمتعون بثقافة رفيعة أو غير مهيّأين.[43] إن الحالة التي تنتج عن الموسيقا هي حالة روحية من الوعي الجمالي الذي يتدرج إلى عمق ميتافيزقي، وتمثل الألحان الانسجام الإلهي.

طرح المتصوفون موضوعات مشابهة عن الرقص والشعر، اللذين لم يُرحّب بهما كثيرون في الجماعة الإسلامية. يمكن أن يكونا مؤثرين في تطوير الوعي الروحي للمؤمن، ولهذا يجب أن يلاحقا ويُشجّعا. وبالطبع، لا تدخل أيّ أنواع من الرقص أو الموسيقا أو الشعر في هذه الفئة، ومن المهم أن نذكّر أنفسنا مرة ثانية أن ما يجعل هذه الأنواع من الأنشطة مسموحاً ليس الأنشطة نفسها، وإنما إشارتها إلى طبيعة العالم الداخلي، أو ما تفعله لنا في مساعدتنا للاقتراب من ذلك العالم الداخلي. إن مجرد الاستمتاع بالموسيقا لا قيمة له إلا إذا كان له هدف أعلى. بهذه الطريقة تكون المبادئ الرئيسة للصوفية منسجمة منهجياً مع مبادئ المعارضين للصوفية في الإسلام. تعتقد المجموعتان أن الطريقة الوحيدة لتسويغ نشاط كالموسيقا هو نتائجها بالنسبة إلى الدين. يرى الصوفيون أن الموسيقا تقوّي الإيمان الديني، وتساعد الكافرين في كثير من البيئات على اعتناق الإسلام. ففي أوربة الحديثة والولايات المتحدة، مثلاً، صار التصوف مشهوراً جداً بين غير المسلمين وجعل بعضهم على الأقل مسلمين. إن إندونيسية التي تحتوي على أكبر عدد من السكان المسلمين في العالم اعتنقتْ الإسلام عبر التصوف. إن المبشّرين الأوائل لم يأمروا الإندونيسيين بهجر عاداتهم، كعروض الدمى، التي يمكن أن تبدو غير محتشمة من وجهة نظر إسلامية، ولكنهم أدخلوا بالتدريج شخصيات إسلامية جديدة إلى العروض المسرحية. هذا مثال جيد، كما يقول الصوفيون، عن استخدام الموسيقا وأدوات فنية أخرى لتقريب الناس من الإسلام،

ومن ثم إلى الله. وإذا ما نُظر إلى الموسيقا ليس هناك شيء مرغوب أو غير مرغوب إزاء الموسيقا نفسها، كما لا يوجد شيء مرغوب أو غير مرغوب إزاء أي شيء البتة. ولا تكتسب الأنشطة قيمة أخلاقية إلا إذا ارتبطتْ بالدين. ولا تعثر فكرة استقلالية الفن إلا على بضعة مؤيدين بين مناصري الفن أو المنتقصين منه.

6

المنزل والحديقة

الحدائق الإسلامية

ناقشنا سابقاً بعض الحجج عن فكرة مفهوم إسلامي محدد للمكان. وغالباً ما يُقال إن هناك فئة من الحدائق يجب أن نسمّيها إسلامية. ولقد طُوِّرتْ في الإسلام، على نحو جيد، فكرة الحدائق كممثّلة للفردوس، وأي استنتاج أكثر طبيعية هنا من القول بأن الحدائق في الحضارة الإسلامية تمثّل الجنة؟

يجب أن نشير، كما فعل فيرتشايلد رجلز Fairchild Ruggles، إلى أن الصلة الألسنية بين الفردوس والحديقة يجب ألا تؤخذ بعيداً. يصف القرآن الفردوس كحديقة (2.25، 47.15) ولكن لا يتبع من هذا أن الحدائق في العالم الإسلامي مصممة لتمثيل الجنة. سيكون هذا عرضة للشبهة لاهوتياً وبطرق عديدة، فالله في النهاية هو خالق الحدائق جميعها (6.99، 6.14) ولا يوجد سبب للاعتقاد بأن الحدائق الأرضية تمثل الآخرة، أو تستطيع أن تمثل الآخرة. إن شعراء مثل الرومي وسعدي غالباً ما يربطان الحدائق بنموذج متعال، ولكن هذا ما يفعله في الواقع الشعراء جميعهم، بغض النظر عن خلفيتهم الثقافية.

ولسْتَ بحاجة إلى الانتماء إلى ثقافة صحراوية كي تدرك الإمكانيات التخليصية للحدائق؛ والواقع أن هناك ثقافة حدائق أكثر تطوراً كحدائق فردوس في الثقافات العلمانية. إن المتحمّسين الذين يكتبون عن الحدائق يشبهونها على نحو متكرر بالفراديس، مستخدمين إشارة ثقافية لا دينية. إن فكرة أن الماء مهم خاصة في الحديقة الإسلامية بسبب أهميته في الشرق الأوسط هي خاطئة أيضاً. إذ ليس من الصحيح أن الماء سلعة نادرة في الشرق الأوسط بوجه عام. كان هناك أمكنة في الماضي ينقصها الماء، وثمة أمكنة اليوم بلا ماء، والصحارى هي بالطبع بيئات يُعدّ الماء فيها مكافأة. ولكن هناك، وأكيد أنه كان هناك، أجزاء من الشرق الأوسط بمياه وافرة، والعالم الإسلامي ليس كله صحراوياً. والواقع أن إحدى صعوبات البيئة في مكة هو تعرض المدينة للطوفان بما أنها واد يطوف في الغالب حين يكون المطر غزيراً. ما يجعل القول بأن الماء مهم خصوصاً للحديقة الإسلامية عرضة للشك هو ملاحظة أي شخص يمتلك معرفة بثقافة الحدائق أن الماء مهم في الثقافات الأخرى جميعها. وهو مشهور في بلدان فيها الكثير من الماء كما هو مشهور في البلدان الأكثر جفافاً، أو التي تكون فيها النباتات كلية الحضور. مثلاً، لم يقبل مُصمِّم الحدائق في فرنسا في القرن السابع عشر أندريه لو نوتر، بناء الحدائق في فرساي بنباتات وأبنية فقط. أضاف أيضاً معالم مائية، وعدداً كبيراً منها، بما فيه الفسقيّات والشلالات الصغيرة. لم تكن فرساي متصلة بنهر، على الرغم من أنها تقع في جزء رطب من فرنسا، وشُيِّدَتْ مضخات معقدة ومكلفة وخزّانات لتشغيل معالم الماء في الحدائق. ربما أراد لويس الرابع عشر الماء في حديقته لكي يعبرّ عن

أفكار دينية عن أهمية الماء، ولكن لا يوجد دليل بأنه فعلاً هذا. أكيد أنه لم يرد الماء لكي يجسّد النصوص التي تتحدث عن الفردوس في القرآن! على أي حال، إن الإشارة في القرآن إلى الأنهار الأربعة تميل إلى الإيحاء بأن الحديقة ذات المرافق العمودية في العالم الإسلامي أتت من تلك الإشارة، ولكنها في الحقيقة نتيجة أفكار سابقة للإسلام، وبدأت الحدائق نفسها تتلاءم مع الشروط المحلية والأفكار من دون أي إشارة واضحة إلى الإسلام. فيما بعد، قال فيرتشايلد رجلز إن الحدائق رُبطت أحياناً بالفردوس، وخاصة حين صُمّمتْ بأضرحة وُضعت فيها، وحين كانت جزءاً من مجمّع مسجد، ولكن هذا جاء متأخراً. ففي الأندلس، أسبانيا الإسلامية، كانت الحدائق تعبّر عن قوة الحاكم، «ولقد تردد صدى معناها السياسى بنحو أقوى من المعنى الديني».[44]

يمكن أن تُستخدم الحدائق لأهداف أكثر بعداً عن الدين، بالطبع، كما نرى في أغلب الأحيان في التصوير الفارسي. قال نسيب أوغلو Necipoglo إن الحديقة في تركيا تخدم هدفاً مشابهاً، فهي تظهر السلطة السياسية وتقدم بيئة جميلة لتناول الشراب، والحفلات، والاستمتاع بالطبيعة والمواعيد الرومانسية. ولم يكن السلاطين يتنزّهون كثيراً في حدائقهم، ولكنهم استخدموها للجلوس.

انتقد الإمبراطور المغولي أَخْبَرَ Akhbar ملاحقة المتع في الحدائق التي شُيِّدَتْ.[45] ينبغي أن نضع هذا في أذهاننا، فأولئك الذين تستند نظرتهم إلى فلسفة الجمال إلى شبهة عامة بالمتعة الجسدية سيقلقون على نحو طبيعي من الحدائق. ذلك أن الحدائق تقدّم مجالاً كبيراً

للانغماس في متع الطبيعة، ولأخذ ظواهر هذه الدنيا عالم الكون والفساد على محمل الجد، وهي البيئة التي تُعدّ من وجهة نظر دينية مزيّفة. لا نحاول هنا الإيحاء بأن هذه وجهة النظر الإسلامية المعيارية أو أن هناك ما يُدعى بـ «النظرة الإسلامية المعيارية»، ذلك أن كثيراً من المسلمين لا يقبلون فكرة أن المرء يجب أن يكون حذراً من متع الحواس. إن الإسلام لا يسلك في الغالب جهة التقشّف، ناظراً لنفسه كدين يقع في الوسط، بين انغماس اليهودية وإنكار الذات لدى المسيحية. من ناحية أخرى، لا شك أن هناك اتجاهاً زهدياً مهماً وقوياً لدى تيارات كثيرة في الإسلام، ويجب أن يُعترف بهذا، وخاصة بسبب تأثيره في تذوق الجمال.

وعلى نحو مشابه في فارس، «لا يسير الفُرس كثيراً في الحدائق كما نفعل، ولكنهم يكتفون بالمنظر وشمّ النسيم: ومن أجل هذه الغاية، يجلسون في أحد أجزاء الحديقة، في بداية مجيئهم إليها، ولا ينهضون أبداً عن مقاعدهم إلى أن يخرجوا منها»[46]. وكما في ثقافات كثيرة، إن الحدائق الفارسية التي من النوع المهيب ليست من أجل التمارين الرياضية أو التأمل والاسترخاء. إذ إن الاسترخاء في الحديقة غير موجود في ذلك الجزء من العالم، ولا في تلك الثقافة. ففي الحديقة الحديثة الصغيرة يمكن أن يمضي الناس الكثير من الوقت يجلسون وينظرون إليها.

يقول عبد الرحمن: «كانتْ هناك علاقة قوية بين فلسفة الجمال المغولية، والتصوّف، والحدائق»[47]. ذلك لأن «الحدائق صُمِّمَتْ للتركيز

على الطبيعة وإعادة خلقها. إن كلاً من النخبة المغولية الحاكمة والمتصوفين كانوا يستمتعون بالألوان المختلفة وتصميمات الأزهار والأوراق، وأصوات الماء والطيور وتأثيرات حسّية أخرى في أوقات مختلفة من النهار والليل.وبتذوق صفاتها يستطيعون مديح الخالق» (المصدر نفسه). وهكذا فإن المرء يستطيع تأويل الحديقة بطريقة دينية محددة، ويرى أجزاءها على أنها تمثل شيئاً ما أكثر عمقاً وأهمية. لقد رأينا هذا الصراع يتأجّج في فلسفة الجمال الإسلامية، وهو صراع بين القول بأن المتع الجسدية تقود إلى النمو الروحي، والقول بأنها تُصعّبُ علينا إدراك الجوهر الحقيقي للطبيعة. إنه نقاش ممتع، ويثير بعض المسائل العميقة التي حاولنا إيضاحها. سيجد المرء أن أيّاً من طرفي الصراع أكثر معقولية، فكلاهما يوضح مشكلات وإمكانيات فلسفة جمال دينية. إن قبول مادية العالم ببعض الحماسة يقلّل من فهمنا لذلك العالم ويقصره على سماته الخارجية. من ناحية أخرى، إن رفض تلك المادية يبدو في الوقت نفسه وكأنه إنكار للدور الذي يؤدّيه الله في تزويدنا ببيئة مادية معينة. يبدو وكأن المرء ينتقد البيئة التي خلقها الله لنا بعناية.

ما الذي تعنيه الحدائق «الإسلامية»؟

يزعم د. فيرتشايلد في الكتاب نفسه:

في المجتمع الإسلامي ما قبل الحديث كانت التحديقة تُمنع عبر حجب الجسد وإكسائه؛ وفي فن العمارة كانت الأبواب والستائر والجدران تجعل الرؤية مقتصرة على أفراد مختارين؛ وحتى في المكان المديني، كان هناك بضع مناسبات يُفتح

فيها المكان بجادة أو ساحة لكشف المدينة. لذا، إن تلك المناسبات التي كانت فيها المشاهد متاحة كانت ذات مغزى كبير وتستحق الاستقصاء[48].

يجب أن نناقش هذا الزعم على نحو مفصّل، بما أنه مزيّف على نحو واضح. أولاً، هناك الكثير من المدن في العالم الإسلامي المكان فيها مفتوح لكشف المدينة. شعر الحكام بأن تصميمات كهذه تؤكّد سلطتهم، ولقد وُجدت هذه التصميمات في أنحاء العالم الإسلامي جميعها، وهي موجودة اليوم. ينبغي أن ننبّه كيف يلاحظ المؤلف نفسه هذا لكنه يزعم أنه الاستثناء الذي يبرهن على القاعدة. إن الاستثناءات تدحض القاعدة بالطبع، والرأي القائل إن هناك فكرة إسلامية أساسية عن العزلة والحُرمَة خاطئة. إن المقارنة التي يقوم بها بعضهم حول التحجّب ومكانة النساء مفيدة هنا، بما أنها توحي بأن النساء عُوملن في المجتمعات الإسلامية بالطريقة نفسها وفي الأوقات كلّها. نعرف أن هذا لا يصح على الماضي، وفي الوقت الحالي إن من يزور البلاد الإسلامية سيرى، في أغلب الأحيان الفتيات، يسرن متشابكات الأيدي، بعضهن يرتدين الحجاب، وثياباً وقورة، بينما صديقاتهن سعيدات بكشف أجسادهن أكثر للعابرين. يعدّ بعض المسلمين المعاصرين الحجاب ملائماً للنساء، فيما لا يعدّه آخرون ملائماً، وفي حقب تاريخية وثقافية مختلفة اتُخذتْ سلسلة كاملة من المواقف من هذا الزي. بالطبع، إن قواعد العالم الإسلامي لا تسمح بأن يرى الجميع داخل الحديقة، وهذه سمة مالكي الملكية وهي سمة كونية. يريدون أن يعرف الناس أن لديهم حدائق فاتنة، ولكن هذه ليست حدائق عامة، ومع الملكية تأتي درجة

من الحُرمة. لا شيء إسلامياً على نحو خاص إزاء هذا. ثمة دليل أنّ بعض السرادقات بُنيتْ في بعض الحدائق الإسلامية لأهداف غرامية، وصُمِّمتْ أجزاء من الحديقة للقاءات رومانسية من نوع أو آخر، وكانت هذه تحتاج على ما يبدو إلى حجب الرؤية والاحتشام.

إن أحد الأسئلة المهمة هو: لماذا تنشأ مسألة الحُرمة؟ حين ينظر المرء إلى صور الحدائق المغولية في الهند وأفغانستان يرى حدائق مفتوحة وواسعة بُنيت لكي ترتبط بالبيئة الدرامية جداً التي توضعت فيها. هذه هي حال الحدائق في سريناغار، كشمير (مثلاً، نيشات وشاليمار)، حيث تخدم خلفية من الجبال والأنهار المتدفقة والغابات وتفاصيل الطرق التي صنعها الإنسان، والجسور وغيرها، كإطار للحديقة. تمثل الحديقة نوعاً آخر من الجمال وسمو الطبيعة، على نحو واضح تماماً. فقد شيّد الإمبراطور بابور في القرن السادس عشر حديقة جميلة في كابل، ومن الواضح مما نعرفه عنها أن الهدف الرئيس منها كان سياسياً وغرامياً أيضاً. لا يوجد شيء ديني في بنيتها وتصميمها الأساسي. ولا يُظهر هذا أنها ليست أثراً إسلامياً، ولكننا نحتاج إلى التفكير بحذر قبل أن نصنّف أي حديقة دينياً.

يزعم جيم ديكي:

> إن الفروق السيكولوجية بين المسلم والأوربي متجلية على نحو صحيح في تقاليدهما المتعاقبة في بناء الحدائق. إن الجدران العالية للحديقة الإسلامية تمنع رؤية مالكها من الخارج وتحمي عزلته من صخب وأوساخ

حياة الشارع المنفّرة. هناك، داخل فردوسه المصنوع... يستطيع أن يستمتع في العزلة بالمتع الحسية التي تُنتجها العطور والألوان والأشكال المختلفة في تمازجات متنوعة بلا نهاية.. إن الحديقة الإسلامية تظهر... التوازن... بين العقلاني والطبيعي، في تداخل رائع حيث كل واحد منهما يكمل الآخر[49].

ثمة الكثير من التأمل اليونغي (نسبة إلى يونغ) حول الحدائق ومظاهر أخرى من الفن الإسلامي،وكأن هناك مبدأ سيكولوجياً عاماً يكمن خلف أنماط التعبير الثقافية هذه ويشرحها.هذه فكرة جذابة، ستحلّ ببراعة أنواع المشكلات المشوِّشة جميعها، ولكنها لا تملك دليلاً واحداً لمصلحتها. بخلاف ذلك، إنها غير معقولة على نحو كامل. إن هذا الوصف للحديقة الإسلامية يمكن أن يصحَّ على أي حديقة في الضواحي تجد نفسها كواحة من السلام في عالم من الصخب والفوضى.

المتكلف إزاء الطبيعي مرة أخرى

تدخل فلسفة جمال الحدائق بين ما يمكن أن ندعوه المتكلف والطبيعي. إن الحدائق مصنوعة من مادة طبيعية، ولكنها مرتبة صناعياً، ولو عُبرَ محاولة إعادة إنتاج الطبيعي. فالحدائق، أو النباتات، هاجرت من الخارج إلى الأعمال الفنية البصرية أيضاً، ولكن من غير الواضح أن تمثيلات النباتات من المفترض أن تعكس في الواقع نباتات وليس أشكالاً فحسب.فبعض هذه التمثيلات واقعي في بنيته، وثمة ما يتجاوز هنا محاولة إعادة إنتاج شيء طبيعي. ينطبق هذا على الحدائق، إذ إن ترتيب الأجزاء مصمم لإنتاج تأثير بعيد عن كونه طبيعياً، على الرغم من أنه يحدث في الطبيعة. إن النظرية القائلة بأن الحدائق الإسلامية

هي جوهرياً حدائق فردوس توحي بأن هذه الحدائق تبتعد عن حديقة الجنة أو تقترب منها، ولكن لا يوجد وصف لحدائق كهذه. يقدم جون بروكس في كتابه حدائق الفردوس: تاريخ وتصميم الحدائق الإسلامية الكبيرة، وصفاً غير دقيق، يظهر حماسة المؤلف. إنه مصمم على العثور على مصدر حدائق العالم الإسلامي جميعها في الحديقة الفارسية، على الرغم من الأدلة التي يقدمها حول سلسلة واسعة من تصميمات الحدائق المختلفة. نلاحظُ هنا مرة ثانية الهوس الاستشراقي بالتعميم، وهو هوس يزداد على الرغم من الكمية الكبيرة من الأدلة الداحضة.

إن بعض المنمنمات المغولية ليست دينية، وخاصة تلك التي فيها العذراوات المستحمات، اللواتي يخصصنَ المشاهد بنظرة لا تنمّ على أنهن عذراوات. يمكن أن يقول المرء إنها تذكر بالمتع التي تنتظر الفاضلين في الجنة، وأكيد أن وصف تلك المتع ماديٌّ جداً. سيكون هذا متكلّفاً. إن كثيراً من هذه الصور التزيينية هي من قصص مألوفة وأساطير من التراث الأدبي الفارسي أو الهندي ولا علاقة لها بالإسلام، ناهيك عن الفردوس. أكيد أن المسلمين استمتعوا في الماضي بالحدائق، وهم يواصلون ذلك اليوم، ولكن محاولة اكتشاف جوهر إسلامي ما في هذه الحدائق مقدّرٌ عليها الفشل.

المكان الإسلامي

في تعارض مع الموقف الغربي وتركيزه على المظهر الخارجي للبناء، انصبَّ الاهتمام الإسلامي التقليدي على الاهتمام بالشعور بالمكان في الداخل... النتيجة هي فن عمارة داخلي... أقل اهتماماً بالأبنية في المكان، وأكثر

اهتماماً بالمكان نفسه. يظهر مفهوم كهذا الوضع الإنساني المثالي: غياب الاهتمام بالرموز الخارجية، ووجود الاهتمام بمكان للروح الداخلية لكي تتنفّس وتتطوّر... إن المثال المتطرف هو المرأة المسلمة التقليدية خلف حجابها، الذي يخلق خارجياً مكاناً مسوّراً يحرس العزلة (الحُرْمة) اللانهائية[50].

كان جون بروكس مصيباً في كلامه عن أهمية الأمكنة الوسيطة في فن العمارة في البلدان الحارة، وتابع قائلاً «إن الرواق يُنظر إليه ميتافيزيقياً على أنه مركز الروح التي تتحرك بين الحديقة والبناء، حيث الحديقة هي الروح والبناء هو الجسد. إنه من ثم جسر بين العالم الروحي والمادي».[51] من ناحية أخرى، أليس الرواق مجرد رواق، سمة مشتركة لفن العمارة في بلدان كثيرة، وليس فقط في العالم الإسلامي؟ إن الصوفيين غالباً ما يتحدثون عن مفهوم البرزخ بين هذا العالم وعالم الآخرة، وهو مصطلح قرآني، وغالباً ما يُعدّ هذا المفهوم مساوياً لمفهوم الخيال. ولكن يبدو من من غير المعقول تعيين سمة فن عمارة مألوفة كالرواق تتمتع بمفهوم ميتافيزيقي مهيب كالبرزخ، ولكن هذا سيكون ملائماً في بعض المقاربات، بما أن العالم الذي نسكنه يُرى كعالم صغير داخل عالم كبير، وكل ما في عالمنا يُنظر إليه على أنه يعكس شيئاً ما أكثر أهمية في الكون عموماً.

إن الحجة هي أن هناك شيئاً كونياً في الأبنية والحدائق الإسلامية.

إن ميتافيزيقيا الفكر الإسلامي وتطبيقها على مفهوم عناصر فن العمارة التقليدية هما العقد الذي يربط بين أصفهان وغرناطة وآغرا... فالعامل المشترك بين هذه المدن هو أن المسلمين بنوها من أجل استخدام المسلمين...

يتجاوز هذا العامل الوحيد الفروق البنيوية كلّها وهو الذي يوحّد مناطق الإسلام جميعها[52].

يأخذ المكان غالباً شكل حديقة مقسمة إلى مربعات، حيث القوة موجهة إلى الخارج. ثمة سرادق مركزي أو ضريح، يتوضع عند تقاطع أربع جادّات. من ناحية أخرى، رأينا أن كثيراً من الحدائق داخليّة وتشدّد على الحُرْمة والعزلة. يبدو كأن بروكس يقرّ بنوعي التصميم كليهما، ويقول إن كليهما إسلامي. يمثل كلاهما «مكاناً محدداً، يحيط في داخله انعكاساً كلياً للكون، ومن ثم، للفردوس. وفي داخله، يولّد هذا المفهوم النظام والانسجام»[53] حسناً، إن معظم الحدائق تعكس النظام والانسجام، حتى الحدائق المنفتحة والبرية السائدة في إنكلترة في القرن الثامن عشر، التي رفضها كنط على نحو كامل، تستند إلى مبادئ النظام والانسجام، على الرغم من أن هذه المبادئ غير واضحة. لا يستطيع بروكس القول إن الحدائق الإسلامية هي إما داخليّة أو خارجيّة، فكلا الشكلين إسلامي، بما أن الشكلين متناقضان. من الخطأ القول إن هناك تركيزاً على المكان نفسه بدلاً من الأبنية التي تحيط به، نظراً للعناية المفرطة الواضحة التي خُصّتْ بها الأبنية. أكيد أنه في جامع يمكن أن يكون الداخل فارغاً نسبياً وغير مرتّب، ولكن البناء نفسه لا صلة له، إنه ليس مجرد صندوق لاحتواء المكان. فالمسلمون غير مضطرين لأداء الصلاة في المسجد وغالباً ما يؤدّونها في المنزل أو على نحو جماعي في السوق،وفي الطائرة، أو حيث يكون المرء. وكما في كثير من الكتب عن الفن الإسلامي، يمتلك بروكس مبادئ

يحاول الدفاع عنها وأمثلته عن تلك المبادئ صحيحة وتجعلها معقولة. إن النظرية لا تقود الإدراك، إنما تتبعه.

هناك ثلاثة أنواع من الكتب عن هذا الموضوع. نرى في أحد هذه الأنواع أن الكاتب مقتنع جداً بوجود منظور كوني معيّن يتبنّاه أي شيء يمكن أن يُدعى فناً إسلامياً بحيث إنه لا يعدّ أي شيء لا يمكن أن يُقرأ بالطريقة المحدّدة على نحو ملائم فناً إسلامياً. ولحسن الحظ لم يعد هناك الكثير من الأمثلة عن مقاربة من هذا النوع. ثم هناك شكل المقاربة الأكثر شيوعاً، حيث لا ترتبط النظرية والوصف على نحو خَطِر. يلخّص المؤلف النظرية التي قيل إنها تشرح الفن، ولكنها مطلعة جداً على الموضوع بحيث لا تقصر النقاش على ما يدخل في نطاق النظرية. ثم هناك وصف رائع يتخطى حدود النظرية، ولكن المؤلف لا يقرّ بهذا وعلى الأرجح لا يلاحظه. أخيراً، هناك مؤلفون يسمحون للنظرية والوصف بأن يعملا سوية بطريقة مثمرة. إلا أنهم لا يقدمون أمثلة كافية تجعل النظرية صحيحة وملائمة، بينما يشمل العثور على شيء مهم للقول الأمثلة كلّها. إن الفئة الثالثة من الكتب محدودة بما أنها تميل للقول بأنه لا يوجد معنى كاف في استخدام مصطلح «الفن الإسلامي» وكأن هذا يقول لنا شيئاً مهماً عن فئة عمل.

إن هذا النوع من التفكير الغامض عن الحدائق هو أكثر شيوعاً في مناقشة الأبنية، والتشديد هنا على الداخل. «إن البيت الإسلامي... هو شكل منطو، يُدْرَك من الداخل نحو الخارج، مع تشديد على تزيين العناصر الداخلية... بينما واجهة الشارع هي في العادة حائط

متواضع»[54]. هذا لأن «المكان المسوّر، الذي تحدّده الأسوار، والمقنطرات هو العنصر الأكثر أهمية في العمارة الإسلامية»[55]. إن فن العمارة الغربي والإسلامي مختلفان جداً، « ففي فن العمارة الغربي الحديث، يُشيَّد بيتٌ في مكان ويحاط المكان بالحدود الخارجية للأشكال المادية التي يحيط بها. في كثير من فن العمارة الإسلامي، المكان «مفصّل» من الأشكال المادية التي حوله ومحدد بالسطوح الداخلية لهذه الأشكال»[56]. ربما كان سبب عدم اهتمام المسلمين بما هو خارج منازلهم هو أنهم يشمئزّون من القيام بتمييز بين البؤس والثروة. وكما يقول إم. س. أميني: «لم يكن المجتمع الإسلامي مقسّماً إلى طبقات مختلفة... فقد كان المظهر الخارجي لجميع المنازل متشابهاً؛ كان متواضعاً، ومغلقاً ويخلو من التكلّف، وغير مختلف، سواء أكانت المنازل للفقراء أم للأغنياء... لم يكن هناك أبنية للأغنياء وأبنية للفقراء»، هذا لأن «تعاليم الإسلام تشجب أنواع الجهل والتفاخر كلّها»[57]، وأكيد أن هذا صحيح ولكن ليس له تأثير قابل للإدراك على أساليب حياة سكان المدن الإسلامية.

فن العمارة

يسأل غرابار: «هل يوجد أي شيء في أشكال هذه الصروح على نحو يتعارض مع استخدامها يجعلها إسلامية؟»[58] ويقول:

> أحب أن أدعو إحدى المقاربات مقاربة رمزية؛ تفترض أن هناك خصائص، مدركة بصرياً، والتي، مهما كان أصلها، تملك صلة ثقافية يمكن إدراكها على الفور... المقاربة الثانية هي أيقونية، وأعني بها أنه في فن العمارة

الإسلامي تشير بعض الأشكال إلى فكرة أو مفهوم إسلامي أو تصفهما (المصدر نفسه).

يقودنا هذا إلى افتراض «وجود نظام للمعنى داخل تطور فن العمارة الإسلامي متضمن ليس في الأشكال أو الوظائف، وإنما في العلاقة بين الثلاثة»[59].

يشكك غرابار في هذه المقالة بفكرة أن هناك صلة واضحة بين فن عمارة العالم الإسلامي وأي معنى محدد مشتق من شكلها. إن المآذن التي تُربط بالمساجد، التي تدعو المؤمنين إلى الصلاة، غالباً ما تبدو وكأن لها وظائف أخرى، وكما قلتُ في البداية، إنها لم تعد ضرورية في الثقافات الحديثة ذات مكبّرات الصوت. قيل أحياناً إن المقرنس مزج أشكالاً ذات أبعاد ثلاثة أو ملتوية على سطح منبسط يشكّل الإفريز أو حتى داخل قمع هو استعارة بصرية لوجهة النظر الإسلامية في الواقع، التي ترى أن الخلق الإنساني غير مادي، وأن الفعل الإلهي هو الوحيد الحقيقي. هذا لأن المقرنس يولّدُ وهمَ أن الشكل المعماري الذي هو جزء منه هو من حجم مختلف، ويكون في العادة أكبر مما هو في الواقع. إن غرابار يشكك بمزاعم عامة كهذه، ومن المحتمل أن هذه النيات تعدّ جزءاً من استخدام أشكال كهذه لكن ليس هناك سبب للاعتقاد أنها مظاهر جوهرية لها، ويمكن أن نقول على نحو أكثر أهمية إنه لا يوجد سبب للنظر إليها من منظور ديني كهذا من أجل تذوّقها.

إنه هنا على المسار الصحيح، على الرغم من أنه لا علاقة لنيات البنائين والمصمّمين بهذه المسألة. إنه لمن المثير كم الواجهات الخارجية

للمساجد العارية والمفتقرة للتفاصيل، ولكنها من الداخل متقنة (مفرطة في الإتقان، كما يمكن أن يقول المرء). إن أنواعاً أخرى من السطوح تُزيّن بكثافة في الفن الإسلامي، وهذا يشمل الجدران والأعمدة الداخلية، مثلاً، فضلاً عن الآنية، والخزف، والسجاد وغير ذلك. يعتقد إتنغهاوزن أن السبب في هذا قد يكون «الخط المقيّد، المقتصد» في الإسلام[60]، ولكن هذا لا يمكن أن يكون صحيحاً، بما أن ذلك الخط المقيّد والمقتصد يبدو كأنه لا يؤثر في سطوح أخرى كثيرة. إن هذا الخط الجمالي المقتصد يبدو كأنه غائب عن تصميم الحدائق الغنية والمعطرة التي قيل إنها تمثل الفردوس، وغائب أيضاً من تزيين سطوح زُيِّنَتْ بسبب الخوف من الفراغ المُجْمَع عليه، الذي ذكره إتنغهاوزن نفسه. نحتاج إلى فحص بعض السمات الجمالية للمسألة هنا للوصول إلى فكرة ما يكمن خلف هذه السمة المعمارية المشتركة. إن امتلاك بنية، بنية كبيرة بوجه خاص، بواجهة خارجية عارية وداخل مزيّن، مؤثر جداً بصرياً. ينتقل المرء من الخارج الدنيوي، وغياب السمة فيه، إلى الداخل الديني وغناه بالتفاصيل. ليست هذه ظاهرة دينية فحسب، بما أنها تخدم أيضاً المنازل العادية. يترك المرء المجال العام الذي يتسم بشوارع من جدران فارغة، مغبرة وحارة في الغالب، ويدخل إلى الداخل المريح، البارد والمنعش، حيث تكوّن ألواح الخشب الرائعة والسجاد الغني المكان الذي يعيش المرء فيه.

يجب ألا يُغالى في هذا التغاير، بما أن هناك مساجد ومنازل أُفرطَ في تزيينها من داخل، وخاصة في الهند، وأكيد أن هناك أجزاء من العالم الإسلامي حيث يكون التعبير عن الجاه والقوة علنياً. وفي أجزاء

من العالم حيث المسلمون أقلية، لم يكن فن عمارة الأبنية لدى المسلمين مختلفاً عن غيرهم. كانت المساجد في الغالب في أبنية محلية، ربما كانت سابقاً كنائس أو كُنُساً، أو كان لها استخدام دنيوي بحت. تشير بعض المساجد الجديدة إلى صروح أخرى أكثر شهرة، وتساعد المصلّين على ما يبدو على تحديد موقعهم داخل الجماعة الإسلامية العالمية عبر القيام بإشارة رمزية إلى أصول الإسلام، أو إلى أمكنة يكون فيها الإسلام هو الدين المهيمن.

يؤوّل الصوفيون التغاير بين الخارج والداخل على أن له معنى دينياً محدّداً. إن الخارج غير مهم، ومن غير الملائم إمضاء الكثير من الوقت فيه أو الاهتمام به، ولكن في الداخل تتجسّد مصلحتنا. كيف يعمل هذا جمالياً؟ إن الأبنية أشياء في المكان وتنجح أو تفشل كأشياء مكانية. وغالباً ما تنجح أشياء كهذه باستخدام الإلماع. إن العري النسبي للمظهر الخارجي لبناء يوحي بما يكمن في داخله. إن انتباهنا مشدود إلى الداخل، وتكمن إثارة التوقعات في كون الداخل لامرئياً. ويقود غياب التفاصيل في الخارج إلى إعادة تشكيل المكان عموماً، وهو يجذب العين وينفّرها في آن واحد.

يُمكن أن يُرى خارج البناء بطرقٍ ما كإطار، أي أن الخارج يبرزُ ما هو مهم في البناء، والهدف منه، لكن الخارج ليس ما هو مهم. فالخارج علبة أو غلاف، وهو هناك لمساعدتنا على معرفة داخل البناء. هذه هي الإستراتيجية الكامنة خلف كثير من الأبنية في العالم الإسلامي. حين يغلّف المرء هدية لشخص آخر فإن التغليف مهم، ويمكن أن يكون

أكثر كلفة من الهدية نفسها. إن أحد الأمور التي تسلّي والدي أطفال صغار هي أنهما يستمتعان بالتغليف أكثر من الهدية نفسها! لماذا نغلّف الأشياء؟ لكي نزيد المتعة التي نشعر بها من المحتويات، مثلاً، عبر تأخير اكتشافنا للمحتويات، ولحماية المحتويات وللحفاظ عليها إلى أن نرغب باستخدامها أو يُسمح لنا بذلك. إن الأبنية ليست هكذا بما أنها يجب أن تُكسى، أي يجب أن تكون لها واجهات خارجية، ولكن بغض النظر عن ذلك الاختلاف إن الأشياء الأخرى كلّها متشابهة. فدخول بناء بسيط من الخارج للوصول إلى داخل فخم هو تجربة حسية، وتتعمق التجربة بالتناسب مع التغاير بين الداخل والخارج.

يقدم التغليف أحياناً تلميحاً حول ما يوجد في الداخل، للتشويق والإثارة، وخارج البناء هو دوماً هكذا. يوجد في الأغلب شيء ما فيه يشير إلى ما هو مخبأ، يمكن أن يكون إفريزاً مزيناً قليلاً، درابزوناً، أو جزءاً صغيراً من سطح مكسوّ بالقرميد. وتوحي ضخامة كثير من المباني بحجم ما هو في داخلها. إنها كالإطار الذي حول لوحة. فالإطارات تُصمّم عادة لإكمال اللوحة، وهكذا فإنها مبنية بحرص لتركيز انتباه المشاهد على اللوحة نفسها. إن إطاراً متقناً جداً يمكن أن يلهي الناظر، ولكن من ناحية أخرى يمكن أن يكون الإطار المتقن فاعلاً في إيصال انطباع كليٍّ لا يمكن للصورة المحورية وحدها أن توصله جيداً. يجب ألا نشدّد على التغاير بين الشكل والتزيين في الفن وفي فن العمارة الإسلامي. وعلى الرغم من أن الأبنية تميل إلى التواضع في الخارج، فإنها ليست في العادة متواضع على نحو كامل، وتقدّم كمية

التزيين القليلة تفاصيل تقود العين إلى الداخل حتى قبل أن نستطيع مقاربة الداخل. إن هذا يشبه المخطوطات الفارسية التي تُؤطَّر اللوحات فيها بالنص، ولكن الصور تندفع في الواقع إلى داخل النص، وكأنها قوية بحيث لا يمكن حصرها داخل ما يحيط بها. هذه هي أيضاً حال الآنية الخزفية، حيث يخترق الشيء المصوّر على الصحن الحدّ المزيّن، محطّما قواعد أعمال من هذا النوع. من المفترض أن تحافظ الحدود على الأشياء في منطقة معيّنة، ولا معنى لوجود حدّ إذا لم يُحترم. ولكنّ انتهاك الحد أداة جمالية فاعلة جداً، لأن هذا يوحي بأن حيوية الصورة لا يمكن بعد ذلك أن توجد داخل نمطية التصميم.

هذا هو انتهاك الحدود الذي نراه في أجزاء الأبنية الخارجية المزيّنة، وحيث يوجد تزيين كهذا، غالباً ما يُطبّق، ليس على الأقسام الرئيسة للأبنية، أي الجدران، وإنما على القباب المتنوّعة، والمآذن، والأبواب والبوابات ويبدو كلمسات قليلة من التنوّع داخل منطقة كبيرة متشابهة. أو أحياناً، كما في إيران، هناك أبنية مزيّنة على نحو مذهل بخزف ملوّن في الخارج، داخل المدن والبلدات،وببساطة مذهلة، وكأن تلك الأبنية القليلة نفسها تقع على عاتقها مهمة التعبير عمّا في داخل المدينة كلها، وليس عن داخلها هي فقط. إنها هناك لكي تتغاير مع بقية المدينة أو البلدة، إنها الأبنية المفردة أو المتقنة التي تمثل في الخارج ما يكمن في داخل المنطقة المدنية كلّها.

نحتاج إلى قول شيء ما هنا عن استخدام اللون. إن جزءاً كبيراً من العالم الإسلامي في الشرق الأوسط ذو لون بليد، على الرغم من

خطأ ربطه بالصحراء كليّاً. هناك جبال وأنهار، ولكن ليس الكثير من الأشجار، وتُصنع المنازل من موادّ كالطين والآجر، أو الحجر الرملي أو الآجر الصناعي. أحياناً تُدهن الجدران بالأبيض، ولكن المنظر المهيمن هو منظر تماثل مملّ. نحن نعرف الآن حقيقة أن كثيراً من هذه الأبنية من الداخل يتغاير مع المظاهر الخارجية، إذ إن اللون الكثيف في الداخل يتغاير مع اللون الخفيف في الخارج. ولكن هناك في الغالب لون في الخارج، مصمم لتقديم درجة من التواصل مع الداخل. لا شك أن روعة الأبنية وتوضّعها وفن خطها مصممة كلّها للتعبير عن مقولات سياسية ودينية، فضلاً عن التعبير عن سلطة مالك البناء، أو النظام الذي يعدّ البناء جزءاً منه. كلما كان تشييد البناء أكثر كلفة، كان إعلانه لثروة وقوة المالك أكثر لفتاً للأنظار. ولكن يجب أن ننتبه أيضاً إلى السمات الجمالية لهذه الأبنية وكيف تذكّرنا بأبنية أخرى في المنطقة، وربما في بقية البلدة، وفي القرية أو المدينة، وبداخل البناء.

ما هذه المبادئ الجمالية؟ إنها في كثير من الأبنية الكلاسيكية في العالم الإسلامي تعني التوازن والانسجام.فاستخدام لون غنيّ بالبعد الدرامي في أجزاء من البناء يُوازن بمناطق لا يُستخدم فيها لون مطلقاً، أو يُستخدم على نحو محدود جداً. يوجد التزيين في موضع ويغيب في آخر؛ وثمة تضييق للتزيين في أحد المواضع وتوسيع له في موضع آخر. وهناك في الغالب سمات معمارية تجسر هذه التعارضات، وتدفعها إلى انسجام أكبر. إن تواشج هذه السمات المختلفة هو الذي يجعل الكثير من الأبنية في العالم الإسلامي مُرْضية جمالياً. وإن كان ينبغي أن يُنظر

إلى مبادئ التصميم على أنها تمتلك أي معنى ديني أشمل، فإن هذا مثير للجدل. يمكن أن يُنظر إليها على ما يبدو بهذه الطريقة، ولكن من الواضح على نحو مساو أن هذا ليس ضرورياً، وعليه فإن الحديث عن المعنى الديني حيث لا حاجة لذلك أمرٌ في غاية الالتباس.

ملكة سبأ والملك سليمان

إن إحدى الإشارات إلى الأبنية في القرآن هي في سورة النمل (27.15 - 44). هنا تزور ملكة سبأ على الرغم من أنها لم تُمنح هذا الاسم في القرآن الملك سليمان زيارة مفعمة بالرمزية. إنها زيارة من العالم الوثني إلى عالم نبيٍّ وسلطةٍ حكيمة مميّزة. تدخل الملكة القصر فترى صرحاً مصنوعاً من مادة عاكسة، تبدو كالماء. لمّا رأته حسبته لجّة فكشفت عن ساقيها، وهذه إساءة للأعراف الاجتماعية، ثم قال لها الملك إنه صرح زجاجيٌّ فحسب، بقعة مبلطة بالزجاج. تعترف على الفور بخطئها وتقبل دين الملك. ثمة الكثير من القصص التي بُنيت حول هذه الحادثة (لاسنر مصدر ممتاز للمعلومات حول هذه المسألة)، يقول بعضها إن الهدف من الصرح هو البرهنة للملك بأن كاحلي الملكة يخلوان من الشَعر! من المفترض أن سؤالها عن ذلك مخالف للعرف الاجتماعي. ومن الواضح أن الموضوع المحوري للقصة هو التغلب على قوة وحكمة عالم الجاهلية في الإسلام، وتعزيز الإيمان بإله واحد.

من ناحية أخرى، من المدهش أنه عندما خدع الملكة تفصيل معماري، فإنها خضعتْ للدين الجديد. كان سليمان معروفاً بقدرته

على تسخير الجن لخدمته، وهكذا لم يكن من الصعب عليه تركيب الصرح في قصره. كانت خدعة الصرح آخر سلسلة من الأعاجيب التي أثرت في الملكة، إنها القشة التي قصمت ظهر البعير، على الرغم من أنه لم يكن بناء مذهلاً، كما يمكن أن يعتقد المرء. كان الصرح الزجاجي أداة مشهورة في قصور عديدة في العالم الإسلامي[61] وكانت صورته مشهورة في اللوحات. فيما بعد، شعر الحكام أنه من الصعب مقاومة إغواء تقليد الملك سليمان، وبيّنتْ الآنية الزجاجية المتقنة التي صُنعتْ في العالم الإسلامي أن صروحاً كهذه ممكنة. في القصة تخطئ الملكة وتظن أن الزجاج ماء، ولماذا لا، بما أنهما متشابهان، وصُنعا بذكاء، كما يميل الجن إلى أن يفعلوا. ولم تكن هذه هي المرة الوحيدة التي اكتشفت فيها الملكة أن ما عدّتهُ شيئاً ما كان في الواقع شيئاً آخر. وبما أنها لم تقدر على التمييز في أغلب الأحيان بين ما يبدو كأنه الحقيقة وما هو الحقيقة، من المحتمل أن أفكارها الدينية ارتبطت، لا مع ما هو حقيقي، وإنما ما هو حقيقي ظاهرياً. هذا تشخيص جيد للوثنية من وجهة نظر توحيدية. فالأشياء المادية تبدو أكثر معقولية كآلهة أكثر من الوجود اللامرئي، بما أن الأولى (على عكس الثانية) يمكن أن تُرى على الأقل. إن المشكلة هي أن ما تبدو عليه من قوة وجبروت وتأثير، هو مظهر خادع فحسب. وعلى غرار الصرح الذي يشبه اللجّة، إنه مجرد شَبَه. وفي الحقيقة لم يكن الصرح ماء؛ وكانت الآلهة بلا قوة.

ينبغي أن نمضي بعض الوقت في تحليل الحدث الذي يبرز في هذه القصة. لا يواجه القرآن صعوبة في تأمل وجود المعجزات، بما أن القرآن

هو نفسه، كما رأينا، ناجم عن معجزة، كما يروي. ولكن ما لدينا هنا ليس معجزة بل خدعة. حين قام موسى بمعجزته محوِّلاً عصاه إلى أفعى كان رد فعل الفرعون أنه عدَّ هذا سحراً، ولكن سَحَرَة الفرعون عرفوا وفهموا على نحو أفضل أن المعجزة إشارة واضحة إلى التدخل الإلهي في مجرى الطبيعة. هذا بعيد عن حالة سليمان فهو يخدع بلقيس فحسب، وتنطلي عليها الخدعة وتعتنقُ دينه. هل كانت على صواب في فعلها هذا؟ رأيتُ في الماضي سحرة رائعين يؤدون خدعاً مدهشة، ولكن لم يخطر في بالي اكتشاف معتقداتهم الدينية واعتناقها.

ربما كان يجب أن يخطر هذا في بالي، ولكن لا يبدو أن هناك حجة تدعم استنتاجاً كهذا. إن ما ندعوه خدعة لا يتحدى فهمنا للواقع، ولكنه حدث لا نستطيع فهمه نظراً لمعرفتنا الحالية، ولكن نحن على يقين تماماً من أنه قابل للشرح إذا عرفنا كيف أُنجز. عندما فهمت بلقيس أن ما عدّتهُ ماء لم يكن هكذا؛ عرفت أنها أخطأت في تأويلها لما كان أمامها، ولكن هذا كان كل شيء. لم يكن عليها أن تستنتج أن فهمها لطبيعة الواقع كان، بمعنى أكثر عمقاً، مشوّهاً. لقد ارتكبت خطأ بسيطاً في الحكم في حالة معيّنة، وعندما اكتشفت لماذا أخطأت كان يجب عليها أن تبتسم وتصمم ألا تُخدع مرة ثانية.

ما جعل هذه السمة المعمارية فاعلة هو أنها بُنيت بطريقة لا تكشف للمشاهد أين ينتهي العالم المُحاكى ويبدأ عالمها. لا يوجد إطار حول الصرح لإعلان أن ما لدينا هو عمل فني. يذكّرنا هذا بقصة قصيرة لغي دي موباسان يكون فيها البطل بيل آمي في حفل ويرى في نهاية

الغرفة رجلاً يقف في بقعة من الماء.تدهشه غرابة المنظر إلى أن يدرك أنها في الواقع صورة للمسيح يسير على الماء. لدى الحديث مع ضيوف آخرين، عُزيَ الوهم إلى التركيب الواقعي الخاص للوحة، ولكن بيل آمي عرف أن هذا حدث لأن الإطار غُطِّيَ بنباتات طويلة. لو لم يكن مسيحياً، هل كانت ستقوده التجربة إلى اعتناق المسيحية؟ يمكن أن يحدث هذا على نحو غريب. لقد رُويتْ قصص أكثر غرابة عما قاد الناس إلى الإيمان، أو عما قاد الناس إلى التخلّي عن دينهم. وغالباً ما يكون الشرح جمالياً.

ثمة ما هو منطقيٌّ هنا ما في فكرة اعتناق بلقيس للدين. إن حادثة الصرح لم تكن الأمر الوحيد الذي حدث لها، ودفعها إلى فحص مواقفها من الله الواحد وسليمان من جديد. حدثت عدة أمور من قبل، وتملك رحلتها لرؤية الملك نكهة البحث الروحي. نُظر في الأغلب إلى سبأ كمملكة سامية في الفكر الإسلامي، ويشير السهروردي بطريقة غير مباشرة إلى النص القرآني في كتابه حكمة الإشراق. يتحدث عن هُدهد يحضر لنا النبأ اليقين؛ وصولنا إلى وادي النمل (إن السورة التي تذكر القصة هي سورة النمل)؛ الطلب منّا أن ننفض ثيابنا ثم، دراماياً، أن «نقتل امرأتنا»! إن الهدهد طائر حكيم، يحضر سلطاناً مبيناً، يشرح كيف يمكن أن يقوم المرء برحلة صوفية. يمثل وادي النمل المملكة الشهوية أو المادّية، وهزّ الأثواب وقتل المرأة يعني قمع شهوتنا من أجل أن نغني روحانيتنا. هذه هي المشكلة الحقيقية التي قال السهروردي إن ابن سينا أثارها ولكنه لم يحلها، وهي كيف ننتقل من حقل الكون

والفساد هذا إلى المستوى الأعلى من المعرفة الروحية. وفي قصة حي بن يقظان حدد ابن سينا على نحو صحيح المشكلة ولكنه لم يقدّم حلاً، وكانت هذه فجوة لم يقدر إلا السهروردي على ردمها. إن أحد أسباب تكتّم ابن سينا، كما يقول السهروردي، هو أن الأول لم يدرك القوة التشكيلية للخيال، بمعنى الحقل الخيالي. بالنسبة إلى المفكر المشائي، هناك العقل الفاعل والعقل المُستفاد، الذي يمثل الشكل الأعلى للتفكير الذي يمكن أن نصل إليه حين يصبح فكرنا كاملاً، ولكن هذا هو الأمر. إن الخيال ملكة تعمل على مستوى أدنى من المعرفة، وعلى الرغم من أنه يمكن أن يعمل، إلى حد ما، في القياسات المنطقية والتفكير المنطقي، فإنه، في المجمل، متعلق على نحو وثيق بحسّيتنا، وعليه، يجب أن يُعامل بدرجة من الحذر.

يرى السهروردي أن الخيال أكثر روعة من هذا، ليس حين يُربط بعالم المثل الأفلاطونية ولكن حين يُوسَّع بالمثل المعلّقة. هذه مُثُل، ولهذا تؤدي دوراً في قيادتنا فكرياً إلى مستوى من المعرفة أعلى مما نستطيع تحقيقه بطريقة أخرى. الآن، ليس هذا هو موضع النظر إلى الجدل الذي طال بين الفلاسفة المشائين والإشراقيين حول طبيعة المعرفة (على الرغم من أننا يجب أن نفحص هذا الجدل في موضع آخر من الكتاب، بما أنه من الواضح مهم جداً لفهم فلسفة الجمال الإسلامية)، ولكن إذا كان ابن سينا مصيباً فإن فلسفة الجمال إذاً يجب أن تقتصر على دور ثانوي في حياتنا الروحية. وإذا كان السهروردي مصيباً فإن فلسفة الجمال عندئذ مهمة على نحو حاسم، وبعيدة عن كونها مجرد

مظهر تزييني. بخلاف ذلك، تمثل فلسفة الجمال طريقاً جوهرياً إلى الحقيقة، ومن دونها، يتعرّض نطاق النمو الروحي للخطر.

نستطيع أن نفهم الآن لماذا لعب الوهم الذي شيّده الملك دوراً بارزاً في تحوّل بلقيس. ثمة حكاية رمزية بوذية مشهورة ذكرها الرومي في مثنوي عن الفيل الذي يتحسّسه أشخاص مختلفون في غرفة مظلمة. يشعر كل منهم بجذعه ويختلفون حول ما هو. يختتم الرومي النص بالإشارة إلى أنه إذا حمل كل شخص شمعة سيتفق الجميع. أي إذا وصلوا إلى الحقيقة فإنه لن يكون هناك خلاف. يمكن أن يكون هذا صحيحاً، ولكنه لا يبدو وثيق الصلة بموضوعنا. وعلى نحو طبيعي، إذا كنا في الظلام فإننا لا نرى بوضوح كما لو أننا في الضوء، وفي حالة بلقيس، لو خدعتنا سمة معمارية فإننا سنكون إذاً غافلين عن حقيقة الموقف. ولكن ماذا يعني هذا؟ لا يبدو أن هذه الملاحظة لا تخبرنا الكثير عن عواقب الخلط، على الرغم من أن بلقيس وصلت إلى استنتاجات درامية منه. نحتاج هنا إلى تبني فكرة الخيال الإشراقية التي تقود العقل. حين نجد أحياناً أن أفكارنا في غير موضعها في أحد المجالات، فإنّ خيالنا يوسّع هذه الفكرة ويقودنا إلى التساؤل إن كانت أفكارنا في غير موضعها على العموم. لنأخذ مثالاً، لنفترض أن لدينا علاقة معيّنة مع شخص ما، أو نعتقد أن لدينا علاقة، ويقول شيئاً يجعلنا نتساءل إن كان لدينا في الواقع ذلك النوع من العلاقة معه. نستخدم خيالنا لإعادة تأويل أفعاله ونجعله يشمل الماضي والمستقبل، على الرغم من أن تجربتنا الفعلية محدودة. وهذا ما فعلته بلقيس، أدركتْ أنها كانت مخطئة في تحديد

هوية الصرح، وانطلقت من ذلك الخطأ لكي تتساءل إن كانت مخطئة في تجربتها، ومعتقداتها الدينية. هل الرد بهذه الطريقة عقلانيٌّ؟ من الصعب الإجابة على هذا السؤال بما أن معتقداتنا العامة عن العالم لا تستند في الواقع إلى أي شيء عدا نفسها. من المنطقيّ أن يمتلك أشخاص مختلفون وجهات نظر مختلفة، وهذه تجربة مألوفة لنا. لماذا يجب ألا تستخدم بلقيس خطأها كي تغيرٍّ وجهات نظرها العامة؟ هذا سبب واحد للقول، على نحو صحيح، إن الخطأ لا يجبرها على تغيير وجهات نظرها ولكنه يجعل قرارها قابلاً للفهم.

نحن ننطلق نحو وعي لدور فن العمارة في تمثيل موقف ديني. ففن العمارة الذي أبدعه المسلمون يهدف في الأغلب إلى القيام بقفزة خيالية من النوع الذي قامت به بلقيس. إن ما هو لافت في الصرح هو جماله الأخّاذ، وخاصة الصهر الماهر لقطع الزجاج أو المواد العاكسة المألوفة، الذي شكّل مشهداً مذهلاً. ما يجب أن نلاحظه في القصة، ليس أن بلقيس خُدعت، وإنما خدعها جمال العمل الفني. شعرتْ على نحو طبيعي أنه أياً كان مبدعه فإن الصرح كان جديراً بانتباهها. يفترض المرء أن هدف فن العمارة والتصميم الإسلامي هو التأثير، والأسر، والصعق. هذه سمة مألوفة للفن المقدس. وليس المرء مضطراً إلى التأثر، والمثال الجيد على عدم التأثر هو بيل آمي، في موقف مشابه جداً. لقد استاء حين خدعه وهمٌ بصريٌّ؛ لكنّ بلقيس تأثرت. حضر بيل آمي الحفلة بعد ذلك متبنيّاً موقفاً مختلفاً كلياً عن موقف بلقيس، التي رأت الملك مهتماً جداً بما كان عليه أن يظهره ويقدمه لها. لم يتبنَّ بيل آمي الموقف الصحيح الذي يمكّنه من إدراك ما رآه جمالياً؛ رفضه

وعدّه خدعة بصرية رخيصة خضع لها ولذلك امتنع عن رؤية بقية الغرفة ومحتوياتها.

يمكن أن يُقال إن بلقيس تبنت الموقف الخطأ في حكم جمالي. بدا الأمر وكأنها ذهبتْ إلى القصر مستعدة لكي تتأثر، وهكذا كانتْ لديها غاية عملية في ذهنها، وقفتْ في طريق المسافة الجمالية الضرورية لاستجابة جمالية حقيقية للموقف.

هذا تعليق مثير، ولكنه ليس مساعداً جداً. أكيد أنه من الصحيح أننا استخدمنا في هذا الكتاب فكرة المسافة من أجل رؤية الشيء من وجهة نظر جمالية، ولكن أهمية هذه الفكرة لا تفترض أنه من غير المسموح للفرد الانغماس في أفكاره أو مشاعره الخاصة. كانت بلقيس على ما يبدو في الإطار الذهني الصحيح فيما يتعلق بالصرح الزجاجي لكي يؤثر فيها؛ كانت في النهاية شاهداً على حوادث أخرى مؤثرة كثيرة في البلاط الملكي الذي زارته. كان بوسعها التصميم على مقاومته، على غرار بيل آمي في سياق مشابه، ولكن هذا لن يكون مقبولاً أيضاً من وجهة نظر جمالية. إن الموقف الملائم للحكم الجمالي هو أن تكون منفتحاً على الشيء ولكن من دون نية تقديره أو كراهيته.

تأثرت بلقيس بما رأته ونتيجة لهذا اتخذت قراراً يتعلّق بحياتها ودينها. كان يمكن أن تتأثر وتُترك عند هذا الحدّ. ليس هناك شيء محتوم إزاء الاتجاه الديني الذي سلكته. لم يبد وكأن الفن كشف فجأة الحقيقة لها بطريقة جعلتها غير قابلة للإنكار. حتى بعد أن أُعجبت بالشيء كان ما يزال أمامها خيارات، وهذا مظهر حاسم من القصة،

لأنه لو كان عليها أن تخضع عندئذ لكان خضوعها أقل تأثيراً. اختارت أن تعدَّ التجربة الجمالية أساساً لقرار دينيّ، وعلى الرغم من أن ذلك القرار لم يكن جمالياً، فإنه كان يمكن أن يستند إلى الحكم الجمالي.

ما يخطر في الذهن في نهاية هذا النقاش الموسّع لنص قرآني هو أهمية الدور الذي يؤديه الفن في النص. على الرغم مما قيل لنا عن عداء الإسلام للفن، لدينا هنا الملك العظيم سليمان، الرجل الذي يتمتّع بحكمة فائقة للعادة، ويسخّر الجن وآخرين لبناء أشياء جميلة. إذا كان هناك شيء ما غير إسلامي إزاء الفن، لماذا كان الملك مصمماً على إنتاجه؟ نجد أيضاً في القصة ملكة وثنية عظيمة تعتنق الإسلام بسبب رؤيتها لشيء فائق الجمال، هو الصرح الخيالي داخل القصر. لا يوجد إيحاء بأن الصرح الذي أبدعه خدم سليمان يمكن الاعتراض عليه بأي طريقة، على العكس إنه جدير بالمديح، ولو لم يكن هكذا لما استخدمه سليمان.

زيارة جديدة إلى المكان الإسلامي

إن أحد الأسباب التي تمنع نقد الخدعة التي انطلت على الملكة هو أن المرء يستطيع أن يرى أدوات فن العمارة كلّها كخدع. نحتاج، على ما يبدو، إلى أبنية تحمينا من العناصر، ولكن سماتها الدقيقة تعود على نحو أكبر إلى رغبتنا في بنائها بتلك الطريقة أكثر منه إلى أي شيء آخر. يتوضّح هذا عندما ننتبه إلى التزيين المتقن والزخرفة الهندسية الشائعتين في فن العمارة والتصميم الإسلاميين. فقد رأينا

سابقاً أن بعض الكتّاب يعيدون تلك السمات إلى أساسها في حقائق ميتافيزيقية ورياضية، مثل العلاقة بين الكواكب وحركتها، وإلى نسب عددية أساسيّة تعبّر عن الانسجام. وتقول فاليري غونزاليس في كتابها الجمال والإسلام، إن هناك سمتين أساسيتين تعملان في قاعة قومارش Comares في قصر الحمراء. تتألّف إحدى السمات من تغايرات بين ألوان وأشكال التزيين الخطي والنباتي. السمة الأخرى هي هندسة البناء، وهي تتجاوز كونها مجرد مزج جذاب للأشكال. من المفترض أن تكون أكثر من هذا بكثير، كما تقول غونزاليس وغرابار، من المفترض أن تكون تصويراً لمثال، عبر تجسيدها للانسجام والنظام، وإشارتها إلى الوشيجة بين اللامنتهي والمنتهي. كما تتابع غونزاليس قائلة:

> تؤدّي الهندسة المفهومية في قصر الحمراء وظيفة فلسفية محددة، كما تُتشّط عبر الأداة الفنية البصرية، المعاني الفلسفية الحافة، وترجّع أصداء الفكر الهندسي والمثالية. تولّد رؤية هندسية للعالم تُفهم عبر موضوعية الفكر الرياضي الذي يتجاوز الزمان والمكان، ويضفي علم الوجود الظاهري للهندسة على الحمراء، ومن ثم، قيمة كونية معيّنة[62].

هل هذه النظرة إلى فن العمارة معقولة ؟ باختصار، إنها ترى التصميم الداخلي على أنه يجسّد قنطرة السماوات، والبناء كله استعارة لنظرية إسلامية في نشأة الكون. إن البناء مصمم للسموّ بذهن المشاهد والانتقال به من هذا العالم لكي يرى العالم عموماً، ومن هذه المنطقة المحدودة إلى مكان وزمان أكثر شمولاً، ومن التجربة التي نملكها في عالم الكون والفساد إلى حقل مثالي يسوده النظام والانسجام. أكيد أننا نستطيع أن نرى الكثير من الأدوات التي توحي

بأن هذه خطة المهندس المعماري وخطة بني نصر الذين قاموا بالعمل. ولكن هل يعني هذا أن علينا أن نرى البناء بهذه الطريقة؟ ما الحاجة إلى الانتقال من النظر إلى الأشكال إلى تبني المواقف الفلسفية الملائمة من البناء؟ لا يعني هذا أن هناك موقفاً فلسفياً واحداً فقط يستطيع أن يتبناه المرء إزاء العمل. تزعم غونزاليس أن الرياضيات تتجاوز الزمان والمكان، ولكن هذه ليست وجهة نظر المفكرين كلّهم، إذ يقول بعضهم إن الرياضيات، والهندسة بوجه خاص، تتصل بعملنا في المكان، وعلم الحساب يتصل بتجربتنا في الزمان. هذه مفاهيم نبنيها من تجربتنا المعيشة في المكان والزمان، وعلى الرغم من أنها نظرياً أكثر تجريداً من المكان والزمان، فإن هذا لا يعني أنها تتجاوزهما. لا تستطيع أن تتجاوز المكان والزمان لأنه لا معنى لها إلا داخل بيئة تتسم بتلك الأشكال من الحدس، على حد تعبير كنط.

لا أريد الآن القول بأن على المرء التفكير بالهندسة والرياضيات بهذه الطريقة، أو إن هناك أي خطأ في التفكير بالهندسة والرياضيات على طريقة غونزليس. ما هو مهمّ هو أن لا نطلب من شخص ينظر إلى هذه السمات المعمارية بأن يراها بأي طريقة معيّنة. إن كثيراً من الزوّار الحديثين لقصر الحمراء يجهلون ما الذي تعنيه هذه النظريات، ولهذا من الصعب القول إنهم لا يستطيعون أن يتذوقوا البناء إذا لم يفهموا النظريات. أي من المستحيل القيام بحكم جمالي يستند إلى النظر فحسب. ولكن هناك حجة أخرى تكمن في الطريقة التي يُناقش فيها هذا الموضوع في الغالب، وخاصة من قبل غونزاليس، وهذه حجة نعرفها من

إخوان الصفاء. يوحي هذا بأن هناك نظاماً رياضياً أساسياً في الكون نشعر به، بما أننا أيضاً في الكون، وحين نصدر أحكاماً جمالية نستخدمه كمعيار للجمال، على الرغم من أننا لا نستخدمه بالضرورة كمعيار نعيه دوماً. وبالفعل هذا هو المعيار، لأنه يمثل الموضوعية والانسجام والنظام، ومن ثم، مبادئ الجمال نفسها. حتى إذا لم نفهم، ولم نكن واعين، أو اختلفنا مع النظريات التي يعتمد عليها جمال البناء، فإننا نواصل في الواقع استخدام هذه النظريات في تذوقنا لجمال البناء، لأننا بخلاف ذلك لن نحصل على مدخل إلى ذلك الحكم الجمالي.

انتقدنا وجهة النظر الفيثاغورثية في البداية بما أننا لم نر سبباً للتفكير بأنها صحيحة. أكيد أن وجهة النظر هذه صحيحة بحيث إن بعضهم يرون مبادئ رياضية أساسية كامنة في بنية الكون، وربما هناك مبادئ كهذه، ولكن من غير الواضح أن هذه المعرفة، إذا كانت معرفة، لها أي نتائج جمالية. إنها تذكرني بحادثة وقعت حين كنتُ في إنكلترة حيث جاءت جدّةُ مراهقةٍ لكي تعتني بها حين كان الوالدان غائبين. رأت ثقوباً في بنطلون حفيدتها فشبكتها. في اليوم الثاني غضبت المراهقة حين لم تر الثقوب؛ وكانت الثقوب هي الموضة الدارجة في تلك الأيام. ولكن الجدة لم تستطع أن تفهم كيف يمكن أن يكون هذا موضة؛ كيف تستحق ثقوب في الثياب أن يُحافظ عليها؟ هذا هو تماماً السؤال نفسه الذي يطرحه الناس عن الفن الذي يتألف من أبقار محفوظة، وأسماك قرش نافقة، وأكوام من القمامة، وأسرّة مهملة، وغير ذلك. تفترض هذه الأسئلة جميعها أن هناك شيئاً ما موضوعياً إزاء الفن لا تدخل فيه هذه الأمثلة، وهكذا فهي

أمثلة إشكالية عن الفن فحسب. ولكنّ سؤال ما هو الفن ليس المسألة التي نثيرها هنا، وإنما مسألة إن كان الجميع يجب أن يتفقوا على ما هي مبادئ الفن. هل ينبغي على الجميع أن يقبلوا أن هناك مبادئ موضوعية تستند إليها بنية العالم، وأن تلك المبادئ هي أيضاً المبادئ التي يستند إليها الحكم الجمالي؟ هذا يجعل الحكم الجمالي يشبه كثيراً مسألة أن تكون مخطئاً أو مصيباً، وينبغي ألا يُرى هكذا.

حين ندرسُ فن العمارة، نستطيع أن نتبني عدداً من المواقف منه. لا يحبُّ بعض الأشخاص فن العمارة الإسلامي. هناك كثير من الناس اليوم يقدّرون بعض التصميمات الأكثر اعتدالاً على الآنية الخزفية مثلاً، ولكنهم يجدون المقرنس، بمضاعفته وإتقانه الفائقين للعادة، منفّراً تماماً. نستطيع الآن أن نرى هذا التفصيل المعماري بطريقة مختلفة، ولكن لا يوجد سبب لماذا يجب أن نفعل هذا. إن الإشارة إلى الأساس الهندسي للمقرنس يمكن ألا تساعدنا في ربطه بحقائق رياضية أعمق نقول إنها تنظّم الكون عموماً. افترضْ أن المشاهد يقول إنه يرى السمة المعمارية خاطئة، وثمة الكثير منها، وهي في الواقع تُعتم قنطرة السقف، التي تستحق المشاهدة لوقت طويل، بما أنها جميلة من دون إضافة تفاصيل أخرى مثل المقرنس. يمكن أن يرفض أيضاً الأشياء التي نقولها عن الأساس الفلسفي للمقرنس. يمكن ألا يصدقه، أو يمكن أن يصدقه ويقول إن نظامه وانسجامه ليسا أمنية فنية.

تُعجبهُ الأعمال الفنية الفوضوية والمنظمة عشوائياً، بما أن هذا يبدو له تمثيلاً أفضل لحقيقة الأشياء. يمكن أن نتحدث عن التواشج بين

المنتهي واللامنتهي في استخدام الأشكال الهندسية للبناء، ولكن يمكن أن يقول المشاهد إن أي شكل أو لا شكل معيّناً البتة قادر على الربط بين الفكرتين. إن الخطوط في لوحة لكائن بشري هي هندسية كأي خطوط أخرى، على الرغم من أنها أكثر شذوذاً من تلك التي تُستخدم عادة في الرياضيات، وهكذا فإن لوحة لكائن بشري يمكن أن تجعلنا نفكّر بالتناهي ما هو الشيء الأفضل من كائن بشري لهذا؟ ونقيضه، ربما بالخلفية الطبيعية التي يقف فيها، التي تواصل، في شكل أو آخر، المضيَّ إلى الأبد، أو على الأقل إلى أن يُدمّر الكوكب. ثم نستطيع التفكير بالذرات المستمرة إلى الأبد. إن تمثيل الزمن سمة غالبة في كثير من اللوحات الفارسية التي تُظهر مشهداً يُصوَّرُ في أمكنة مختلفة في الوقت نفسه،حيث يُعبرّ عن شريحة من المكان والزمان كما هي، ونرى كيف أن سلسلة من الأنشطة المتعلقة بالموضوع وغير المتعلقة به يمكن أن تدخل في بناء مشهد. كلاهما ثابت، ونعرف أنه لا يمثل إلا لحظة في الزمن، وكل ما نراه في اللوحة على وشك أن ينهض و يرحل. إن أحد المظاهر الممتعة في لوحات كهذه هو أن هناك في أغلب الأحيان موضوعاً على الصفحة، ثم هناك أنشطة إضافية لا صلة لها بالموضوع، ويقدم هذا انطباعاً عن كيفية استمرار الحياة الطبيعية على الرغم من الأهمية التي نضفيها على أحداث معيّنة.

ما ينبغي الحذر منه هنا هو وجود نظرية دقيقة حول كيف يعمل فن العمارة الإسلامي ثم قراءة كل ما نراه من زاوية تلك النظرية. هذه طريقة منظّمة جداً للعمل، ولكنها لا تغني فهمنا للموضوع. ولأن هناك موضوعاً يدعى «فن العمارة الإسلامي» فحسب، يجب ألا نلحّ بالضرورة

على أن فن العمارة الذي نمنحه ذلك الاسم يمتلك شيئاً ما مشتركاً، وأن ذلك الشيء هو ديني. لا شك أن تمثيل الأبنية يكشف كثيراً من الموضوعات الدينية، وموضوعات إسلامية، ولكن يجب ألا نستنتج أن هذه بالضرورة معاني الأبنية. لا يمكن أن تكون هكذا إذا استطاع آخرون تأمّلها والقيام بالأحكام الجمالية الملائمة، من دون أن يشاطروا المهندس أياً من معتقداته، أو يعرفوا ما هي تلك المعتقدات. إن النقطة الثانية هي الجوهرية. إن أي شخص ينظر إلى مسجد كبير أو إلى مبنى إسلامي آخر سيعي مما يشاهده أن هناك شيئاً ما يستحق الاحترام في ثقافة ربما لا يعرف عنها أي شيء ، ولكنه يعرف مما سيشاهد أن هذا الشيء جميل أو رشيق أو يملك أي صفة جمالية يدرك أنه يملكها. إن هذا ما يجعل التمثيل غير ذي صلة جمالياً، على الرغم من أن له من دون شك أهمية كبيرة للمؤرخ والباحث في الفن.

7

إعجاز القرآن

ما هي فرضية الإعجاز؟

إن الإسلام دين استثنائي لأن أحد مبادئه الرئيسة الطبيعة الإعجازية لنصه المقدس، القرآن. إن المدافعين عن الإسلام غالباً ما يتحدّثون عن النص بالتفصيل، ويقولون إنه لا يمكن أن يوجد له مثيل في أي مكان. وغالباً ما يذكر الذين يعتنقون الإسلام اليوم وفي الماضي تأثير القرآن، أما فكرة أن المعجزة البارزة التي خلقها الله هي كلماته فتمنح الإسلام أساساً عقلانياً وجمالياً قوياً. ولكن هذا يضع المسلمين في موقع الدفاع عن دينهم على الأقل جزئياً من زاوية تفوقه الأسلوبي، ولا شيء يدفعُ المؤمنين إلى قبول أي شيء غير قابل للتصديق، فقط لأنه قيل إن الله خلقه. إذا شك المرء في أن المسيح قد بُعث بعد ثلاثة أيام فإنه من الصعب عندئذ معرفة ما الذي سيبدّد شكاً كهذا، بما أن الحدث وقع منذ زمن طويل. وعلى نحو مشابه، يعتقد بعض اليهود أن التوراة أتت مباشرة من الله وشهدتْ على نقلها الجماعة كلها عند سفح جبل سيناء. وعلى مر الأجيال روى الآباء للأبناء هذا الحدث، وهكذا فإن الدليل على أنه حدث فعلاً قوي جداً بما أنه مستند إلى ما شاهده

كثير من الناس، وما نقلوه لآخرين. من ناحية أخرى، حدث هذا منذ زمن بعيد، ولا يؤمن كثير من اليهود اليوم بأن التوراة منزلة مباشرة من السماء. وهذه وجهة نظر محورية اليوم لدى تيارات كثيرة في اليهودية. مع ذلك، ثمة كثير من المعجزات التي تناقلها كلٌّ من اليهود والمسيحيين، وهي حوادث وقعت بالفعل عند كثير من اليهود والمسيحيين، ويستند إليها إيمانهم جزئياً على الأقل.

إن الإسلام مختلف جداً. فعلى الرغم من وجود روايات عن المعجزات في الإسلام، فإن المعجزة المحورية تُعدّ النص القرآني نفسه. لا التوراة اليهودية ولا الإنجيل المسيحي يوردان زعماً من هذا النوع. ثمة بعض الأجزاء الجميلة جداً في كلا النصين، ولكن ثمة أيضاً نصوص مملة جداً، وعلى المرء أن يمتلك إيماناً قوياً لكي يؤمن أن النصوص التي كهذه كلّها جوهرية لفهم المرء للدين. يمكن أن يُقال إن الطبيعة الوقائعية نسبياً للدينين الأقدم مواتية لأنها تجعلهما يستندان إلى قبول عدد من الحقائق، التي وُصفتْ وبُيّنتْ للمؤمنين كي يقبلوها أو العكس. بالمقابل، يُنظر إلى الإسلام أحياناً بأنه يُطالب بأن يُقبل على أساس استحالة محاكاة النص نفسه، وهكذا فإن ما يُطلب من المرء أن يقبله مبدئياً ليس حقيقة أي فرضية وإنما أن يقوم بحكم جمالي.

ما الفرق بين فرضية عن مسائل الحقيقة وفرضية عن جمال شيء ما؟ سيقول كثيرون إن الأولى موضوعية والثانية ذاتية. وهكذا فإن حجة أن الإسلام عقلاني، بما أنه يستند إلى المواصفات الصريحة لنصه

المحوري، تحتاج إلى تحديد. أكيدٌ أن تحديد السمات الجمالية لشيء ما هو نشاط ينخرط فيه العقل، ولكن من غير الواضح كم هو عقلاني. إن هذا الموضوع مثير للجدل في فلسفة الجمال، بالطبع، بسبب وجود بعض الذين يقولون بأن الحكم الجمالي هو تقريباً ذاتي فيما يقول آخرون العكس. إن أولئك الذين يقولون إن القرآن عمل جميل على نحو إعجازي يميلون إلى دعم وجهة النظر الموضوعية للحكم الجمالي، قائلين إن المرء يستطيع أن يرى جمال النص والعالم الذي يخدم النص كدليل له في آن واحد. أدتْ أهمية القرآن كنص دوراً كبيراً في الحياة الإسلامية. وليس من قبيل المصادفة أن الفئة الأكبر من المفكرين الإسلاميين المذكورين في القواميس الكلاسيكية تتألف من نحويين وفلاسفة (انظر مثلاً قاموس ابن خلّكان). وبسبب الأهمية الكبيرة للقرآن، يحتاج المرء إلى كثير من الخبراء لتفسير النص وتمييزه عن نصوص أخرى. قيلَ في إحدى المراحل وقُبل إن هناك نصوصاً غامضة ولكي يفهمها المرء عليه أن يفهم اللغة العربية في العصر الجاهلي، بما أنها اللغة التي جاء ودُوِّنَ بها النص. إن كلاماً كهذا يمكن أن يبدو اليوم مثيراً للجدل، بما أنه يمكن أن يُستخدم لكي يتضمن أن القرآن كتاب مثل الكتب الأخرى، وخرج من بيئة ترعرع الرسول نفسه فيها.

مسألة التأثير

ثمة مشكلة مهمة تتعلق بفهم الطريقة التي يؤثر فيها تراث على آخر. والواقع أن هناك مشكلتين: الأولى هي معرفة لماذا هي مهمة. ففي

المؤتمرات والكتب يسمع المرء ويقرأ باستمرار أن فلاناً تأثر بفلان، إلا أن هذه المسألة تخلو من الأهمية. بالطبع، إذا زعم أحدهم أنه اجترح فكرة معيّنة وحده، فسوف يُلاقى بادّعاء له أثر مضادّ تُجاه الزعم الأول وسيتّهمه بالانتحال. ولهذا يُطلب من الطلاب في جامعات كثيرة أن يحددوا مصادرهم بدقة، لكي يميّزوا بين وجهات نظرهم ووجهات نظر الذين يعتمدون عليهم للوصول إلى وجهات نظرهم الخاصة. ينبغي على المؤلفين أن يشيروا أيضاً إلى مصادرهم، بحيث نعرف أفكار المؤلف وأفكار وحجج الآخرين. وفي بعض الأحيان، إذا عرض أحد الأشخاص في البداية حجة معروفة، واعترف بذلك فإن استخدامه لها لن يؤدي إلى أي تهم بالانتحال. إن كثيراً من الحجج هي هكذا، ويستند مفهوم المِنهاج إلى فكرة أن أفكاراً معيّنة ومواقف نظرية يجب أن تُستخدم على نحو عام لكي تكوّن أساساً يمكن أن يساعد على نموّ أفكار ونظريات أخرى وتطوّرها. لا توجد صعوبة في حالات كهذه بالإقرار بأن ما يفعله المرء يعتمد كثيراً على أعمال أولى، وتوحي أيضاً بأن ما يفعله المرء يمكن أن يكون أصيلاً وإبداعياً. هناك شعار علمي يقول إن المرء لا يستطيع أن يرى إلى نقطة بعيدة جداً إلا إذا وقف على كتفي عمالقة، وهذا يعني أن المرء لا يستطيع الانطلاق في اتجاهات جديدة إلا على أساس نظرية موجودة ومحترمة، قامت بقفزات كبيرة بنفسها في أوجها وتمثل الآن الجهود المشتركة لكثير من الباحثين السابقين.

حين تُحلّل منظومة أفكار تُعدّ قادمة من مصادر إلهية من منظور طبيعي وتاريخي فإن هذا يثير جدلاً قوياً. ربما كان المثال الأكثر شهرة

هنا هو الطريقة التي غالباً ما تُربط فيها أصول الإسلام بأنساق فكرية سابقة، وخاصة اليهودية. بالطبع، إنه لزعم حيوي للإسلام أنه يستند إلى كلمة الله المباشرة، التي نُقلت في صيغة قرآن، وقصة نقل القرآن إلى النبي عبر جبريل توضح أن دور النبي كان مجرد قناة للنقل. وكما نعرف، منحَ تطور السنّة والأحاديث النبي دوراً وظيفياً مباشراً، وسوف نبين أهمية هذا فيما بعد، ولكن دعونا الآن نركّز على الخلق الفعلي للقرآن وسياقه. فقد مال أعداء الإسلام إلى نقد قصة تأليف القرآن، زاعمين أن محمداً ألّفه، أو أنه جاء من أفكار موجودة سابقاً وهو مجرد جمع لهذه الأفكار. أجاب المدافعون عن الإسلام أن البرهان المحوري على صدق الأصول الإلهية للقرآن تكمن في النص نفسه، الذي يبيّن طبيعته الإعجازية بقوة أسلوبه ومحتواه. وعلى الرغم من أن الفقهاء ناقشوا على نحو متكرر فكرة إعجاز القرآن، فإنهم لم يخصصوا انتباهاً كافياً لأسباب تميّز الإسلام عن الأديان الأخرى، وقال بعضهم إن قوة النص القرآني للدين برهان على الدين. سنسلّط الضوء على نقاط قوة وضعف الحجج لدى الجانبين، ولكن دعونا قبل أن نفعل هذا نلقي الضوء على سيرورة الدفاع عن الدين والهجوم عليه على أساس أصوله، ربما في دين آخر أو في مجموعة من الناس لا تكونّ جزءاً من الدين نفسه.

لماذا تتحدى هذه الحجة الدين؟ الجواب هو أنه إذا شُرح شيء يُقال إنه إعجازي من منظور طبيعي وتاريخي تتبخر النبوءة. إن المثال الجيد من القرن العشرين هو موقف المُفَكِّرَيْن المصريين طه حسين ونصر حامد أبو زيد من القرآن حين حاولا دراسة القرآن كأي كتاب آخر من

منظور تحليلي. ما يمكن أن يبدو كظلامية دينية لدى اللمحة الأولى، يبدو مختلفاً حين يُنظر إليه في ضوء براهين صحة القرآن المستندة إلى أسلوبه. وإذا كان ينبغي ربط هذا الأسلوب على نحو وثيق بأسلوب اللغة العربية الجاهلية، أو بأنواع أخرى من اللغة موجودة في نصوص مشابهة، سيبدو عندئذ وكأن الطبيعة الإعجازية للنص تختفي فوراً ويحل مكانها نوع الأسلوب الذي يتوقعه المرء في نص ديني ينتمي إلى زمانه ومكانه. لا يعني هذا القول إن المحللين المختلفين لأسلوب القرآن وصلوا بالضرورة إلى نتيجة مفادها أن الأسلوب ليس خاصاً، إن ما وجده كثيرون قابلاً للتفنيد هو عدّ النص نصاً فحسب يُدرس وفق القواعد التي تنطبق على أي نص.

يشبه الأمر قليلاً مراقبة ساحر يقوم بأعماله الروتينية، من دون معرفة كيف حدث هذا. يمكن أن يُعتقد أنه إذا كان المرء يجهل كيف يقوم الساحر بخدعه فإن تلك الخدع ستكون أكثر تأثيراً مما ستكونه لو كان المرء يعرف أن لها شرحاً طبيعياً، أو إذا كان يعرف كيف أُنجزتْ. ربما يظنُّ بعض المشاهدين أن الساحر يمتلك قوى خاصة، يدخلها في اللعب لكي ينجز سحره. ولكن معظمنا يعرف أن الساحر يمتلك تقنية، تمكّنه من جعلنا نعتقد أن السحر يستطيع أن ينتج تأثيراته فحسب. ما يزال معظم الناس يستمتعون بالسحر، والواقع أنه يمكن القول إنهم يستمتعون أكثر حين لا يصدقون أنه سحر حقيقي، لأنهم عندئذ يفهمون كم سيكون من الصعب إنجاز خدع كهذه. لو كانت لدي قوة سحرية وأستطيع أن ألوّح بيدي لتحويل الورقة إلى حمامة، لأصبح هذا سهلاً، ولما كان إنجازاً كبيراً، فأنا فقط أنا، شخص يتمتع بقوى

سحرية. إذا جعلتك تعتقد أن الشرح الوحيد لما أفعله هو السحر، وكنا جميعاً نعرف أنه لا يوجد شيء يدعى السحر، لكان هذا مؤثراً جداً، بما أنه أظهر حجم مهارتي.

وهكذا نُعجب بمؤدٍّ جيِّدٍ يحاول أن يخدعنا في ما يقوم به. يمكن أن يبدو هذا قياساً سيئاً بالنسبة إلى الدين، إذا آمن المرء بالدين بأي حال،بما أن مقارنة الدين بالسحر تحطّ من قدره. ما هو مهم هنا هو أننا ندرك أنه من الممكن أن نتأثر بشيء ما وفي الوقت نفسه لا نعتقد أنه أتى بطريقة فائقة للعادة. لا يعني هذا القول أن الدين لم يأت بطريقة فائقة للعادة، وإنما أن أصوله الفائقة للعادة ليست جزءاً جوهرياً. تشبه المسألة وقوع المرء في الحب وإدراكه في الوقت نفسه أن ظاهرة كونه عاشقاً لها شرح بيولوجي وثقافي في آن واحد. لا يلغي إدراك كهذا نشاط كونه عاشقاً، على الرغم من أنه يجعله أقل غموضاً. يستطيع المرء أن يستخدم الشرح العلمي كحجة تضعف حالة كونه واقعاً في الحب، وتدفعه إلى موقف المرتاب، الذي، كما عبّر أوسكار وايلد عن الأمر: يعرف ثمن كل شيء ولكنه لا يعرف قيمة أي شيء. ولكن هذه الحركة ليست محتومة. إن معرفة سبب كون طعم قطعة من الخبز لذيذ المذاق لأن المرء يفهم الأساس الفسيولوجي لذلك الإحساس لا ينتج عنه بالضرورة أن يكون مذاق الخبز أقل طيبة مما سيكون عليه بطريقة أخرى. فمن غير الضروري أن يدخل الفهم في الاستمتاع أو الإعجاب. ولقد شدَّدتُ على هذه النقطة في أنحاء الكتاب: نستطيع أن نفهم عملاً فنياً ومع ذلك لا نسمح لذلك الفهم بأن يتدخل في تذوقنا

الجمالي له. إن الأمر الثاني يذهب إلى أبعد من الفهم بما أنه يستطيع أن يعمل باستقلال كامل عنه.

حين نفكر بظاهرة التلاقح الثقافي تكون هذه النقاط مهمة. فإذا كان منتج ثقافي مديناً لمنتج آخر فإن هذا لا يوضح القيمة النسبية لأي منتج. ثمة ظاهرة اجتماعية ذات صلة هنا تدعى «تأثير البيتزا». حين ذهب المهاجرون الطليان من منطقة نابولي إلى الولايات المتحدة أخذوا البيتزا معهم؛ صارت مشهورة في البلاد الجديدة، وأعيد تصديرها من جديد إلى نابولي، ولكن الصادر الجديد لم يكن البيتزا الأصلية. كان النسخة الجديدة المؤمركة. لا شك أن كثيراً من التقليديين انتقدوا بشدّة افتقار البيتزا الأمريكية للأصالة، ولكن هذا لا يهمّنا هنا؛ ما يهمّنا هو الطرق التي تأخذ بها ثقافة شيئاً ما من ثقافة أخرى وتغيّره. ذلك أن التلاقح الثقافي هو ظاهرة إبداعية متفوقة، تتضمن التغيير والتطوير في مراحل الاتصال جميعها.

لنضرب مثالاً هنا. من المعروف جيداً أن الفلسفة الإسلامية تدين كثيراً إلى الفلسفة اليونانية، في أن كثيراً من المبادئ الأساسية للفلسفة الإسلامية هي تطوير مباشر لمسائل ومشكلات ناقشتها الفلسفة اليونانية. يستطيع المرء أن يؤول هذا بطرق عديدة. سيقول بعض مؤرخي الفلسفة من ذوي النزعة الاستشراقية القوية إن هذا يُظهر أن العالم الإسلامي لا يمتلك مصادر فكرية كافية لتطوير فلسفته الخاصة، وعليه أن يستعيرها من ثقافة متفوقة. وهكذا فإن الفلسفة الإسلامية التي يعنون بها فلسفة المشائين هي في الواقع فلسفة يونانية في العربية!

هذا سوء فهم تام. إن كثيراً من الفلسفة الإسلامية يعتمد كثيراً على الفلسفة اليونانية بالطريقة نفسها التي اعتمد بها كثير من الفلسفة الفرنسية والإنكليزية على اليونانيين، لأنهم أسسوا المنهاج الرئيس في النسق الفلسفي. ولكنّ كثيراً من أنماط الفلسفة في العالم الإسلامي، لا تجمعها سوى صلة ضئيلة باليونانيين، وحتى فكر المشائين بعيد عن كونه متكلاً على الفكر اليوناني. وإنها لحقيقة مهمة أن هناك تلك العلاقة الوثيقة بين الفلسفة اليونانية وكثير من الفلسفة الإسلامية، ولكن العلاقة لا تخبرنا شيئاً عن الملكية؛ إذ ليس الأمر كأن الفكر اليوناني يمتلك الفكر العربي أو يمارس سيطرة عليه.

يجب أن نكون أكثر عمقاً حين يتعلق الأمر بفهم كيف يؤثر نسق فكري في آخر. إن الصورة السائدة عن هذا الأمر تستند إلى امتلاك المصادر المادية، وكأن مُبدع فكرة «يمتلكها» حتى ولو استخدمها الآخرون. مع ذلك إن المعرفة مختلفة جداً عن أنماط أخرى من الملكية، كما يشير أفلاطون في ثياتيتوس Theatetus حين يقارن امتلاك المعرفة بسجن الطيور في قفص. (C – 198 D 197).

لكي نفهم سبب اختلاف المعرفة نحتاج إلى النظر في شيء بسيط كالمحادثة. ففي محادثة يتحدث شخص ويردّ آخر، والردّ لا يكرر عادة الجملة الأولى نفسها. توسّع المحادثة نقطة البدء في النقاش، من دون الابتعاد كثيراً عن المقدمات الأولى للنقاش. من يملك المحادثة؟ هذا سؤال غريب، وحتى إذا كان سيجاب عليه لن يقال إن الذي ابتدأ بالمحادثة يمتلكها. وغالباً ما تكون الحالة أن المشارك الثاني يطرح الملاحظات

الأكثر صلة بالموضوع، بالطريقة نفسها تماماً التي تكون فيها مسرحيات شكسبير أكثر تأثيراً من القصص التاريخية التي تستند إليها.

ليست المحادثات جميعها فرصاً لتبادل صريح وأصيل لوجهات النظر. إذ غالباً ما يهدف المشاركون إلى غاية أخرى، ربما الهيمنة على المحادثة أو القيام بشيء ما آخر عبرها، حينها تكون المحادثة أداة بدلاً من مناسبة لتبادل وجهات نظر حقيقية. ففي بعض المحادثات تأتي لغة الملكية على نحو أكثر ملاءمة. أكيد أن هناك الكثير من الأمثلة عن ثقافة، تنطلق، وتنجح في الهيمنة على ثقافة أخرى، بالطريقة نفسها التي يتغلب فيها فرد مهيمن على الجميع في المحادثة. ثمة معايير موضوعية حين يجري هذا، على الرغم من أننا نستطيع أن نحدّد على نحو مشابه حين تتصل ثقافة بأخرى وتصبح تحت هيمنتها أين تتخلى هذه الثقافة عن أفكارها الرئيسة. أكيد أن هذا موضوع تناوله كثير من المفكرين المسلمين الكبار في ردّهم على ما عدّوه تحدي الحداثة، سواء منذ ألف عام أو اليوم. وتستند الروح الكلية لحركات الإحياء المتنوعة إلى فكرة أن الأمة يجب أن تُقوّى من الداخل والخارج، وهذا لأنه في الحوار مع الحداثة صار الإسلام تحت هيمنة أفكار ثقافة أخرى علمانية على نحو عميق. وفي أوقات مختلفة حاول مفكرون مختلفون كالغزالي ومحمد إقبال وسعيد نورسي أن يؤسسوا المحادثة على أساس أكثر ندية، بإظهار أن الإسلام يملك الكثير لكي يسهم في محادثة كهذه ولا حاجة إلى أن ينضمّ إلى ما يبدو على نحو متكلف نمطاً مادياً متفوقاً من الحياة/ أو نسقاً فكرياً متفوّقاً.

لم يكن المفكرون المسلمون مترددين دائماً في صياغة المحادثة بطرق عدوانية. فأثناء المراحل الأولى من إدخال الفلسفة اليونانية إلى العالم الإسلامي نشأ جدل حول إن كان ممكناً لنسق فكري يستند إلى اللغة اليونانية أن يحلل مصطلحات في العربية، أو إن كان المسلمون الذين يمتلكون سنّة النبي، والأحاديث، ونَحْوَ اللغة العربية، ومشكلات العلوم الإسلامية الأخرى، يحتاجون إلى الأخذ عن الكفّار، الكفّار القدماء، معلومات عن البنية العميقة لآلاتهم المفهومية وسيرورة المناظرة والجدل. واخترع بعض المدافعين عن «علوم الأوائل» قصة قالت إن المفكرين اليونانيين تعلموا كل ما يعرفونه من أنبياء كموسى وإبراهيم، ولهذا فإن هذه المعرفة حلال، ومقبولة لأهداف دينية. فنّد ابن رشد هذه الحجة جيّداً حين قال: لا حاجة في الشريعة الإسلامية إلى أن تكون السكّين التي يستخدمها المسلم من صناعة مسلم آخر وإنما من الممكن أن تُستخدم السكّين ولو كان صانعها من غير ملّة الإسلام[63]. إن سكيناً يملكها كافر ملائمة على أساس أنها قادرة على القيام بالعمل الملائم لسكين. إن استخدام مثال السكين إيحائيٌّ هنا، بما أن هدف المنطق هو تحليل المشكلة وتفكيكها إلى قطع ومصدر المنطق غير مهم، كمصدر السكين، على أساس أنه قادر على القيام بعمله.

لنعد إلى حيث بدأنا، في مناقشة أصول القرآن. هل سيكون مؤذياً لأطروحات الإسلام القول إن الطريقة التي صيغتْ بها لغة القرآن ليست مجذوذة الصلة على نحو كامل بالثقافات الموجودة في بيئته؟ بالطبع كلا، والواقع أن أحد الموضوعات الرئيسة للإسلام هو أن العالم

لم يكن من دون موجِّه قبل مجيء النبي. بخلاف ذلك، أرسل الله أنبياء سابقين، وعلى الرغم من أن النبي محمد هو خاتم الأنبياء، فإنه لا خطأ في الأنبياء السابقين. وهكذا ليس من المفاجئ أن لا تكون لغة القرآن مختلفة على نحو كامل عن أشكال أخرى من الوحي الديني. لا يعني هذا بالطبع الإيحاء حالياً أنها مشتقة من أشكال الوحي تلك، ولكنها ليست مجذوذة الصلة بها، ولا يعدّ هذا نقداً للإسلام أو القرآن بأي طريقة. والواقع أن الإسلام هو في موقع مفضل وفريد حين يتعلق الأمر بمقارنته بأديان أخرى في هذا المنحى، بما أنه لا يرى نفسه كدين منافس، وإنما كتتويج لبعض الأديان السابقة. وهكذا فإن مسألة التأثير أو الاشتقاق ليست حيوية، حين يُعبّر عنها في صيغة إن كان بناء الإسلام يدين على الأقل بشيء ما إلى عوامل سابقة ومعاصرة.

يمكن القول إن هذا ليس نوع التهمة التي تُوجّه إلى الدين. لم يُقَل هناك درجة من التأثير من مكان آخر، وإنما ليس هناك شيء أصيل في الدين، وهكذا فإن أي احتمال للقول إنَّ أصوله الإلهية تتجلّى عبر فحص لغة القرآن عديم النفع. إن القول بإعجاز القرآن جوهري، ولكنه، كما رأينا، غير مألوف في الدفاع الديني. هل ستؤذي حجة تشير إلى أسلوب القرآن، قائلة إنه متأثر بعناصر ثقافية خارجية، هذا العرض المحوري؟ كلا، على ما يبدو. من غير الواضح أن لغة القرآن متصلة على نحو وثيق بلغة الجاهلية، بما أنه لو لم يكن الأمر هكذا لما كان بوسع الإسلام أن يربح مؤمنين جداً بهذه السرعة. استخدم القرآن، بالإضافة إلى اللغة، بعض أفكار الجاهلية أيضاً، ولو لم يحدث هذا لكان النص مستغلقاً ولما كانت أمة. حين تحدثنا عن مؤسسة الحج في بداية الكتاب أشرنا إلى

أن ممارسة الحج في الإسلام بُنيت على تراث حج سابق، وكانت مكة نفسها مركزاً دائماً للحج، التوحيدي وغيره في آن واحد، قبل وقت طويل من مجيء النبي.

ثمة أنواع معينة من التأثير لو تم اكتشافها أو إثباتها لقادت إلى تشويه ما تأثّر. مثلاً، لو اكتشفنا أن شخصاً ألّف القرآن لكذّبنا قصة أصله كما يرويها النص. ولو اكتُشف أن كثيراً من النص مستمد من نصوص وأديان أخرى، أو أن أسلوب النص لم يكن مميزاً، لعدّ هذا هجوماً خَطِراً على الوضعية الفائقة للعادة التي يدّعيها النص لنفسه. أكيد أننا نستطيع، من حيث المبدأ، القيام باكتشافات كهذه عن أي نص ديني، تقوِّضُ أهمية النص والدين المتواشج معه على نحو خَطِر. انتُقد الإسلام بهذه الطريقة، كما انتُقدت أديان أخرى كثيرة، وانطلق المدافعون عن الإسلام للرد على هذه الهجمات. إن النقطة الأولى التي يجب أن تُعرض عند الدفاع عن نص كالقرآن هو أنه من غير المنطقي أن يكون عملُ أسرَ خيالَ عددٍ كبيرٍ من المؤمنين به خليطاً من الأفكار الموجودة سابقاً، أو أن الحجم الهائل من التعليقات والتحليلات التي دارت حول النص يمكن أن تدور حول نصّ مقتبس ويفتقر إلى الأصالة. يمكن القول عن جميع النصوص الدينية الأصلية العظيمة إنه لكي تعمل بالطرق التي عملت بها ثقافياً، يجب على الأقل أن تُبنى بعمق وبدقة كافية لكي تؤدي الأدوار التي تؤديها في جماعاتها. لا يقول هذا شيئاً عن أصلها الإلهي، بالطبع، ولكنه يقول الكثير عن المجال الذي تصبح فيه مزاعم التأثر اتهامات.

يعيدنا هذا إلى المحادثة كأداة مفهومية لفهم التأثير. وكما رأينا، إنها مسألة حساسة حين يكون التدخل في المحادثة مقبولاً، وحين يكون عدوانياً جداً. غالباً ما يكون لدى المرء تلاميذ في الصف يتحدثون كثيراً، ومن الصعب معرفة إن كان ينبغي أن يطلب منهم التوقّف عن مناقشة النقاط كلّها علناً، أو إن كان من الأفضل تركهم يعبرّون عن أنفسهم كما يريدون. إن مشكلة أشخاص كهؤلاء هي أنهم يمكن أن يمنعوا الطلاب الأكثر جبناً من الحديث، لكن الطلب منهم أن يخففوا من الحديث قد يخنق المناقشة. إن النقطة الوثيقة الصلة بالمحادثة هنا هي أن ما هو مهم ليس ما يُقال فحسب، وإنما كيف يُقال أيضاً. حين نفكر كيف يمكن أن يؤثّر شيء ما يصبح هذا مهماً. يستطيع شخص ما أن يعرض نقطة لا تنطوي في ذاتها على تهديد، على الرغم من أن الطريقة التي تقال بها تنطوي على هذا التهديد. لهذا حين يُقال إن ديناً يتأثر بشيء ما من خارجه، فإن المخاوف تنشأ حول كيف يجب أن يُفهم ذلك التأثير. تتعلّق هذه المخاوف بصعوبات في تبني موقف موضوعي من الدين، وعدّه واحداً من أديان أخرى كثيرة، على نحو يتعارض مع كونه الدين الوحيد الصالح. مع ذلك إن الإسلام لا يرى أنه الدين الوحيد الصالح، فهو يمنح دوراً محترماً لبعض الأديان الأخرى، وحقيقة أن بعض المسلمين يشعرون بالتهديد من القول إن الإسلام تأثر بقوى ثقافية أخرى ليست ملائمة في الواقع كرد من قبل المدافعين عن الإسلام. ثم إن حقيقة أن بعض المسلمين يشعرون بالتهديد من فكرة أن المرء يستطيع أن يدرس بنية القرآن والنصوص الدينية مستخدماً تقنيات النقد الأدبي المعاصر هو أيضاً رد ملائم. بخلاف ذلك، سيتوقع

المرء تطبيق تقنيات كهذه لكشف شيء ما عن الطبيعة المذهلة للنص. وحين يقول المرء إنه إعجازي، ويجب أن يضع في ذهنه أن هذا قولاً يجب أن يُدعم بالبراهين ويُدافع عنه، فإنه لا يوحي بأن النص عصيٌّ على التحليل. والواقع أن رفوف المكتبات تعجُّ بالتعليقات والنقاشات عن الكتب الإسلامية الرئيسة، وهذه ملأى بالتحاليل والبراهين.

إن إحدى سمات المحادثة التي تهمّنا، التي لم تُطرح، هي احتمال سوء الفهم ونقل التشديد من دون أن يلاحظ المشاركون ذلك. فغالباً ما يستجيب أحد ما لنقطة عبر إثارة مسألة أخرى لا علاقة لها بموضوع الحديث، على الرغم من أنها يمكن أن تبدو هكذا. وهذا ما يحدث في الأديان غالباً، ذلك أنه حين يبدو دينٌ ما كأنه يعالج المسألة نفسها التي يعالجها دين آخر، بطريقة مشابهة، فإنه لا يفعل هذا في الواقع. مثلاً، إن التوراة اليهودية والقرآن يشيران كلاهما إلى المعجزات، ولكنهما يشيران إليها بطريقتين مختلفتين جداً. فالقرآن يميل إلى السخرية من مفهوم المعجزة ويعدّها خدعة فائقة للعادة مصممة للتأثير في الجمهور، وهذا مختلف جداً عن الطريقة التي تصف بها التوراة المعجزات. هل تعني المعجزات الأمر نفسه في القرآن كما في التوراة؟ يمكن أن يبدو كأن المفهوم نفسه استُخدم، ولكن إذا استُخدم بطريقة مختلفة جداً فإن السؤال الحقيقي ينشأ حول إن كان المفهوم نفسه أو شيئاً مختلفاً، أو إن كان توسيعاً للمفهوم القديم أو مفهوماً جديداً على نحو كامل. إن الدراجة والطائرة فوق الصوتية كلاهما وسيلة للنقل، ولكن حقيقة أنهما وسيلتا نقل لا تعني أنهما متشابهتان. ذلك أن حقيقة أن شيئاً ما

أكثر حداثة يمكن أن يُشتق، على الأقل جزئياً، من شيء ما أقدم، لا تُظهر أنهما جوهرياً نفسهما، أو أن الشيء الثاني يستند إلى الأول.

يجب أن نفكر بطرق أكثر عمقاً بكيفية ارتباط أنواع مختلفة من اللغة بعضها ببعض. نفعل هذا طول الوقت حين نتبادل الحديث، ونتمكّن من القيام بتحديد الفروق المعقدة بين ما قيل، وكيف يُقال؟، كم تغيّر الموضوع أو كم خُرّب؟. إن الخطوة الثانية هي إدخال هذه التفاصيل المألوفة لمحادثتنا اليومية إلى فهمنا لكيفية ارتباط أنساق فكرية كالأديان بعضها ببعض. إذا نجحنا في فعل هذا، فإن فكرة التأثير ستنتقل بسرعة من وضعها الحالي المخيف إلى تعليق أكثر صحة وسهولة حول كيف تؤثر طريقة الحديث في أخرى.

القرآن كأدب

من الشائع بين اليهود والمسيحيين رؤية أعمالهم المحورية وتحليلها كنصوص أدبية. لا يعني هذا أن أصلها ليس إلهياً، ولكن يمكن الظنّ أن هذه السيروة تميل إلى عدّ النصوص طبيعية. يميل المسلمون إلى مقاومة سيرورة كهذه بقوة، قائلين إن لغة النص هي في ذاتها برهان على دين الإسلام، ويرفض كثيرون أن يسموا الترجمة قرآناً مفضلين مصطلح «تأويل» أو «نسخة»، لأن ترجمة النص إلى أي لغة أخرى لا تُعدّ إعادة إنتاج للنص في لغة أخرى. من المستحيل إعادة إنتاج النص، بما أن النص هو جوهرياً عربي، ولأن الله أوحاه بهذه اللغة. نحتاج إلى أن نسأل: لماذا أوحى الله النص بالعربية؟ إن الجاحظ (255 هـ - 869م)

وشاه ولي الله (1176هـ - 1762م) وهما مفكران ينتميان إلى فترتين تاريخيتين مختلفتين، يقولان: إن سبب تباهي العرب بلغتهم هو أن نبياً ظهر بنص مكتوب بنثر أثّر فيهم على الفور. استفاد الأنبياء الأقدم من تقنيات مشابهة ملائمة لجماعة معيّنة. وهكذا، مثلاً، أنتج موسى معجزات كالخدع حين كان في بيئة (مصر) تعظّم السحر، وقام عيسى بمعجزات شفاء حين كان في ثقافة تعظّم الشفاء بوجه خاص. وأكيد أن هناك كثيراً من المسلمين الذين لا يفهمون العربية، وفي كثير من الجماعات تركّز الاهتمام على نسخ النص باللغات المحلية، على الرغم من أن العربية تُستخدم دوماً لأسباب طقسية. وبما أن عربية النص ليست لغة استخدمها الله في مناسبة معيّنة، وإنما لغة الله الفعلية، فقد خُصَّتْ بدرجة عالية من الاحترام، أما حقيقة أن العربية اليوم ليست لغة معظم المسلمين الأصلية فإنها لم تقلّص بأي طريقة الولاء للإسلام ونسب اعتناقه. هناك الكثير الذي يمكن أن يُقال عن دين يقول نصه المحوري إنه يعيد إنتاج كلمات الله على نحو مباشر، ومن الواضح أن كلمات كهذه يمكن أن تملك بَرَكَة كبيرة مرتبطة بها بالنتيجة كما يمكن أن يُفترض بسهولة.

هل من المقبول القول إن القرآن غير قابل للترجمة؟ إذ غالباً ما يُقال إن الترجمة تدمر النص الأصلي، وإنها شيء قريب منه فحسب، وأكيد أن هناك نصوصاً من الصعب جداً ترجمتها.إن الشعر أحد الأمثلة على ذلك، وهناك بالطبع الكثير من اللغة الشعرية في القرآن، على الرغم من أنه يميّز نفسه بحذر عن الشعر العربي الجاهلي. من

الصعب أيضاً ترجمة النصوص الدينية، بما أنها توظّف عادة سلسلة كاملة من المعاني التي لا يُمكن أن تُترجم، أو حتى إيقاعات النص نفسه. وهذه هي حالة القرآن بخاصة لأن كثيرين يقولون إن إيقاع كلماته مهم جداً لفهمه ويجب أن نذكر أنه في سنوات الإسلام الأولى كان يُحفظ عن ظهر قلب وكانت النسخ المدوّنة تُستخدم لمساعدة المؤمنين في تذكّر النص حين يشكّون بأنه غير دقيق. إن إحدى الطرق التي تكون بها القراءة الشفهية مهمة هو أن النص العربي، كما يُدوَّن في الأصل، نادراً ما ينقّط وهكذا فإن الأحرف الصائتة سيكون مشكوكاً بها إذا لم يعرف المرء المعنى الدقيق للمصطلح. هناك الكثير من الكلمات في العربية تتألف من الحروف نفسها، وتُحدّد معناها الأحرف الصوتيّة التي تُضاف، وهكذا إذا لم يعرف المرء المعنى فإنه لا يعرف أي أحرف صوتيّة يضيف. فالسياق يوضحها أحياناً، بالطبع، ولكن أحياناً العكس هو الصحيح، وثمة احتمالات متنوعة، بعضها مهم.

قيل إن القرآن نص معقّد لا يمكن أن يُترجم. ثمة طبقات كثيرة للمعنى، وكثير من الإسنادات الترافقيّة، والمعاني الضمنية الخفية، واللعب بالكلمات، والتأثير العاطفي للتجويد، بحيث إن الترجمة مستحيلة. ثمة أيضاً موقع النص كوثيقة أخلاقية حيّة، من المفترض أن تقود جماعة وتوجّه سلوكها، وعليه، فإنه ليس قطعة أدبية فحسب وإنما جزء لا يتجزأ من الحيوات الفعلية. وينبغي ألا يُغفل المرء أهمية القرآن كعمل مصمّم لكي يُسمع لا لكي يُقرأ، ويجب أن يخصّ تجويده بانتباه كبير. هناك توجيهات حول الطرق التي يجب أن يجوّد بها النص وأيضاً

حول كيف يجب أن يُصغى إليه، وهذه أجزاء مهمة في القرآن، وليست سمات عارضة فحسب نمت حوله. إذا قبل المرء أن القرآن في مركز سلسلة كاملة من الممارسات والتجارب الدينية، فإن فكرة أنه لا يمكن أن يُترجم تصبح معقولة أكثر.

من ناحية أخرى، إن هذه الفكرة غير معقولة. حتى لو كان القرآن استثنائياً كمُنتج أدبي، ومُرْسلاً للتأثير في العرب الذين كان الشعر عندهم نمطاً فنياً مبجّلاً، فإننا نحتاج إلى حجة تقول إن شعراً بجودة استثنائية غير قابل للترجمة. وينبغي أن تكون هذه الحجة أقوى من تلك التي تقول إن أنواع الشعر جميعها لا يمكن أن تُترجم، ولكن من المفترض أن زبدة الشعر لا يمكن الوصول إليها عبر الترجمة. يمكن أن نقبل أن الترجمة صعبة، وتتطلب شرحاً تكميلياً، ولكن هذا لا يعني أن المهمة مستحيلة. يعتمد هذا بالطبع على ما يعنيه المرء بالترجمة. إذا كان المرء يعني النقل الحرفي لنص من لغة إلى أخرى، عندئذ لا تمكن ترجمة القرآن. ليس هذا ما عُني، بما أن الزعم هو أن القرآن غير قابل للترجمة بسبب فرادته.

يمكن تقويم هذا الزعم عبر النظر في نصوص دينية أخرى والتساؤل إن كان يمكن أن تُترجم. أكيد أنه تمكن ترجمتها، على الرغم من أننا يمكن أن نناقش محاولات مختلفة في الترجمة ونلح أيضاً على بعض المادة التكميلية لشرح تعقيد النص. إن فرضية إمكانية الترجمة تتصل بفرضية استحالة المحاكاة، بما أنه قيل إن مظهراً من فرادة النص هو أنه لا تمكن ترجمته. ليس هذا نتيجة استحالة ترجمة النصوص الدينية

عامة، وإنما نتيجة استحالة ترجمة نص فريد. إذا قبلنا أن النص فريد فإننا نكون عندئذ على أرضيات أقوى للقول باستحالة ترجمته، بما أنه لا توجد قواعد عامة نستطيع أن نوظّفها لخدمة شيء فريد. إذا كان شيء ما نسيج وحده فإن استخدام معرفتنا بالأمور الأخرى لتأويله يضيّعنا. رأينا حين ناقشنا مسألة التأثير كيف قال بعض المسلمين إن البحث عن ما أثّر في القرآن لا معنى له، بما أنه ليس نصاً دينياً بين نصوص أخرى كثيرة. إنه تتويج للنصوص الدينية ، وكونه هكذا يجب ألا يحلل بالمصطلحات نفسها كالنصوص الأخرى.

المعجزات ومعاييرها

لنعد إلى فحص الطبيعة الإعجازية للنص. إن النوع الملائم من المعجزة عند العرب، بسبب إتقانهم للغة والتأليف، هو العمل الذي يبزّ إتقانه للغة والتأليف كل ما هو متاح حالياً. وكما ابتلعت الثعابين التي أخرجها موسى من عصاه الثعابين التي ابتدعها سحرة الفرعون، تفوّق القرآن بسهولة على النصوص الأدبية الأخرى التي كانت متاحة في السوق آنذاك. إن الفرق المهم هو أن معجزات موسى والمسيح وأنبياء آخرين بقيت مقتصرة على زمنهم فحسب، بينما اخترق القرآن الحاجز الزمني. كانت المعجزات الأولى حوادث حاسمة، أحدثت تأثيراً في زمنها ولكنها الآن مجرد روايات. وبما أن هذه الروايات في القرآن يجب أن تُصدّق، ولو لم تكن فيه لكذّبها المرء بسهولة. ولكن إذا كانت معجزة القرآن معجزة بالفعل، فإنها عندئذ حاضرة لأي شخص يقارب

النص، في أي وقت، وهذه المعجزة الحاضرة دوماً هي حتى الآن الأكثر قوة بين المعجزات، بما أنها الأكثر شيوعاً.

هل من الممكن أن محمداً ﷺ لم يؤلف القرآن بنفسه؟ قيل لنا إنه كان أمياً، وهذا فُسّر في الغالب بأنه غير متعلم، وهكذا فإنه لن يكون بمقدوره تأليف نص عظيم كهذا. ثمة طرق مختلفة يمكن أن تُفهم بها كلمة أمي، وعليه، يجب ألا يُركّز على هذه النقطة كثيراً، ولكنها مفيدة في إلقاء سؤال إن كان يمكن الاعتقاد أن العمل من تأليف البشر. هناك الكثير من الروايات حول معارضين للإسلام سمعوا آيات منه فأسلموا على الفور، وحتى اليوم يبدو كأن بعض المسلمين يتوقعون من الكافرين أن يقتنعوا، أو على الأقل، أن يتأثروا، بالنص عندما يسمعونه. إن ما يقف في وجه القبول العام للإسلام، كما يُقال أحياناً، هو حقيقة أن معظم الناس يجهلونه، وعندما يتجاوزون هذه النقطة، يعتنقون هذا الدين على الفور. يغريهم باعتناقه بسبب قوة لغته وأصله الإلهي الجلي.

ثمة عدد من السمات في المعجزة نُشجّع على التنبّه إليها. هناك مسائل تتعلق بجمال الأسلوب، وكذلك مسائل الحقيقة والتوجيه الملائم في النص. قيل أحياناً إن الصلة بين هذه الأوجه المختلفة هي التي تمنح العمل شخصيته الفريدة، ولكن يجب أن نركّز هنا على بعده الجمالي. إن التحدي الذي يعرضه القرآن هو الإتيان بعمل مثله، أو الإتيان بسورة مثل سوره على أقل تقدير ﴿ وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ ﴾ [البقرة: 23]. وهذا ليس ممكناً، حتى لو تحالف الإنس مع الجن، الذين يُنظر إليهم في الغالب كفنانين وأصحاب أسلوب، ﴿ قُل لَّئِنِ

ٱجۡتَمَعَتِ ٱلۡإِنسُ وَٱلۡجِنُّ عَلَىٰٓ أَن يَأۡتُواْ بِمِثۡلِ هَٰذَا ٱلۡقُرۡءَانِ لَا يَأۡتُونَ بِمِثۡلِهِۦ وَلَوۡ كَانَ بَعۡضُهُمۡ لِبَعۡضٖ ظَهِيرٗا ﴾ [الإسراء: 88]. إن عواقب رفض الإشارات التي يرسلها الله، كما قيل لنا، حادّة، وتستمر طويلاً، وعليه، إذا لم نقبل القرآن فسنعاني عواقب وخيمة. هناك الكثير من التهديدات في النص نفسه، بالطبع، ويمكن أن يعدّ هذا عدائياً كإستراتيجية إقناع، ولكن الجواب هو إذا أرسل الله معجزة وقدمها بطريقة تجعلها متاحة لنا، فإنّا إذا لم نقبل توجيهه ومساعدته فسيكون هذا خطأنا لا خطأ أحد آخر. إذا وصف طبيب لنا دواء وشرح لنا بدقة لماذا يجب أن نتناوله، فإنّا إذا لم نتقيّد بتعليماته، فإنه لا يكون مسؤولاً إذا تواصل مرضنا ولم نشف منه. وإنه لحكمة منه أن يحذرنا من نتائج ما نفعله.

في هذه الحالة ما نعاقب من أجله هو فشلنا في الاتفاق على حكم جمالي. هذا يعني أننا إذا قرأنا أو سمعنا القرآن وقررنا بعد التأمل في النص أنه ليس النصّ الأكثر روعة عندئذ يمكن أن نرفض الرسالة التي يحتوي عليها، وهكذا تكون العقوبة الناتجة عن رفض كهذا من نصيبنا. والواقع أن هناك خياراً آخر هنا، وهو أننا نقبل الإسلام ولكن لا نقبله على أساس طبيعة القرآن الإعجازية. يمكن أن نجد الرسالة في القرآن رسالة صحيحة ولكننا لا نتأثر بالأداة التي يجب أن تُكتشف الرسالة بها. هذا يعني، أننا نثمّن معنى القرآن، وليس التعبير الخاص عنه في النص. ينتج من هذا أن إعجاز الأسلوب ليس مسألة جوهرية. يجب أن نضع هذا الخيار في ذهننا حين نفحص طبيعة القول إن أسلوب القرآن إعجازي بطبيعته.

القول بالإعجاز واللغة العربية

كانت حجة إعجاز القرآن حجة نموذجية في تصميمها بطرق كثيرة. وهذه الطرق مألوفة في الدين. وهي تعمل عبر اختيار شيء ما في العالم،وهو هنا القرآن، ثم إلقاء سؤال إن كان يمكن أن يُشرح على أنه أتى عبر وسائط طبيعية أو بشرية. يمكن أن تكون هذه آلية رائعة كوظائف العين أو شيئاً أكبر بكثير كمثل تنظيم الطبيعة عموماً. تقول الحجة: بما أنه لا يوجد شرح آخر معقول لظاهرة أن أصله إلهي، فنحن مضطرون عقلياً للوصول إلى تلك النتيجة. هناك مشكلات كثيرة في حجة عامة كهذه. إذ، مثلاً، يمكن أن يختلف الناس في كون ما هو مصمم يمتلك حقاً الصفات التي قيل إنه يملكها. يدخل هذا في صلب جدل الإعجاز. هل النص هو في الواقع رائع هكذا؟ افترضْ أن شخصاً ما كان قادراً على قراءته بلغته الأصلية واعتقد أنه ليس رائعاً. يمكن أن يحدث هذا لأن روحه منحطّة ويحمل آراء مسبقة تعارضه بطريقة ما، ولكن يجب أن نسمح للناس أن يقرأوا النص ويفهموه من دون أن يتذوقوه جمالياً. لا نستطيع أن نجبر أحداً ما على الوصول إلى حكم جمالي معيّن، وأي نظرة إلى كتاب الزوار في صالة فنية ستكشف وجهات نظر متنوعة عن أي معرض. إن ميزة النص، التي كانت في البداية حجة قوية لاستحالة محاكاته، تبدو الآن أقل قوة، بما أنه حين يتعلّق الدليل بمسائل الجمال فإنه يبدو قابلاً للتفنيد. نستطيع أن نفهم لماذا جعل حب العرب للغتهم ولما هو فصيحٌ عربيةَ النصِ مهمة هكذا، ولكن أليست أحكام الأسلوب والجمال مسائل ذاتية؟ هناك إشارات كثيرة إلى نزول القرآن بالعربية (2.2؛20.113؛39.28؛42.7؛43.3؛46.12) لكي يُفهم، وكانت الطريقة التي

قُدِّم بها تهدف إلى إظهار أن الرسالة قادمة من الله، وليست من إنسان، ولكن إذا كان الأسلوب مسألة جمالية ألا يمكن أن نتأثر به عندئذ؟

يجب ألا ننسى أنه حتى في أيام النبي كان هناك أنواع كثيرة من اللغة العربية، وطرق كثيرة في قراءة وتجويد اللغة، وهذا هو الأمر الأكثر أهمية. هناك الكثير من الأحاديث التي شكا فيها الناس للنبي من أنهم سمعوا شخصاً يجوّد بلكنة غريبة أو محكية، وردّ بأن القرآن أُوحيَ به على سبع طرق مختلفة، بمعنى أن طرق نطق اللغة التي تتّبعها القبائل المختلفة كانت مقبولة كلها. من المهم أن نذكر هذا بما أنه إذا لم يُسمح إلا بلهجة قبيلة النبي، قريش، فإن الرسالة لن تُقبل بسهولة من قبل القبائل الأخرى، ومع مرور الزمن من قبل قوميات أخرى. أكيد أن مكانة مكة وقريش كانت مهمة حتى في الجاهلية، بما أنها كانت مدينة كبيرة في المنطقة ومركزاً دائماً للحج. إن تساهل النبي مع القبائل الأخرى، وفي النهاية مع البشرية كلها، انعكس إيجابياً على كونية الرسالة. وعلى الرغم من أن تأويل النص من قِبل الذين يعرفون اللغة، (أهل اللسان) سيظل مهماً على الدوام، بما أنهم هم الذي يفهمون لغة النص على نحو أفضل، فإن لا يعني بالضرورة أن لهم الكلمة الفصل بما أن هناك أموراً أخرى كثيرة في القرآن، كما يقول كثيرون، غير لغته.

زعم الإعجاز وطبيعة المعنى

جرى في الفقه الإسلامي نقاش مطوّل حول ما الذي يعنيه كون القرآن إعجازياً، وما هي المعاني الدلاليّة المتضمنة في قول كهذا. يرى المعتزلة

أنّ الله خلق القرآن في زمن معيّن من أجل هدف معيّن. وقفوا معارضين لوجهة النظر القائلة إنّ هناك حروفاً غير مخلوقة، تُشتق منها الكلمات والجمل، ودُعي هذا بـ «النظم». كان أحد دوافعهم لهذه الحجة هي أنها بدت لهم الحجة الوحيدة الممكنة التي حفظت وحدة الإلهي، بما أنه إذا كان القرآن أبدياً والله أبدياً فإنه سيكون هناك في الوجود عندئذ على الأقل شيئان أبديان، مما يؤثر نحو خطر في الوحدة المطلقة لله. دافع معارضوهم الأشاعرة عن أبدية القرآن، قابلين أن الكلام اللفظي للنص زمني ومخلوق، بينما الكلام النفسي غير مخلوق وهو جزء أبدي من الله. يُشار أحياناً إلى أنه منقوش على لوح محفوظ. إن المشكلة في وجهة نظر المعتزلة هي أنها لا تمنح أي مجال للمتكلم لكي يفكر بالذي سيقوله عدا استخدام اللغة التي يعبر بها عن نفسه. أي أنهم يريدون القول إن القرآن شيء مخلوق لأن الكلام مخلوق وإنه في الواقع لا يكمن شيء وراءه. حتى حين نفكّر بالذي سنقوله، فإننا ما نزال نتكلم، ولو مع أنفسنا، وهكذا فإننا نخلق في أي وقت معيّن تمازجات معينة من الفونيمات (وحدات الكلام الصغرى). إن ما يعنيه هذا هو أننا حين نفكّر بما سنقوله فإننا نفكر باللغة، وحتى لو كان علينا أن نفكر أي كلمة يجب أن نستخدم، فإننا نستخدم كلمات أخرى لكي تساعدنا في الوصول إلى كلمتنا المنشودة. إن فكرة أن الكلام مهارة هي مهمة هنا، ولن يرغب المرء بأن يدعو شخصاً ما متحدثاً جيداً لو كانت لديه أفكار رائعة عما يجب قوله لا يستطيع قولها.

إن وجهة النظر البديلة التي عرضها الأشاعرة هي أن ما يجعل اللغة دالّة هو خضوعها لقواعد معيّنة. يستندُ كلٌّ من نظم وعلم دلالة لغة

معيّنة إلى مبادئ ثابتة، إلى تصوير أو صياغة المادة في شكل معيّن.وما يجعل الألفاظ تملك معانيَ هو استخدامنا للألفاظ بطرق معيّنة، تخدم توظيفنا لها. وكلما كانت اللغة معقدة، كانت سيرورة التفكير المتضمنة أكثر تعقيداً. وكل ما نحن بحاجة إليه في الاستخدامات البسيطة نسبياً للغة هو أن يمارس المرء كلامه وكتابته وفق قواعد النحو، ولكن حيث يصبح الأسلوب سهلاً، يجب القيام بخيار محكم أكثر. في أي لغة يحصل هذا الاختيار؟ عند الأشاعرة، لا يحصل هذا في أي لغة، أو على الأقل لا يحدث في اللغة الطبيعية بما أنه يسبق هذه اللغة. ولا يشير نظم الكلمات إلا إلى سيرورة فكر أكثر عمقاً، وحين تتأصل تلك السيرورة في الله فإن الكلام اللفظي سيأتي على نحو جليٍّ من منشأ مؤثر على نحو خاص.إن النص إعجازي لأن الأفكار التي تكمن خلفه إعجازية، وما هو متاح لنا في صيغة لغة هو مجرد إشارة إلى ذلك المستوى الأعمق من المعنى المتاح في حالته التامة لله فقط. قيل على نحو صحيح إن هذا المستوى يشاطر الله أبديته، بما أنه لا يجوز أن يفكّر إله أبدي وكلي الحضور فجأة بأمور معيّنة، وكأنه حتى تلك النقطة لم يكن يعرفها أو لم يكن واعياً لها.

عُدّتْ وجهة نظر المعتزلة أكثر جذرية بما أنها لا تأخذ على محمل الجد تحدي أن ينتج آخرون مثيلاً للنص القرآني، أو نصاً أفضل منه. إذا كانت فكرة مستوى فهم يكمن وراء اللغة مرفوضة، فما هو الدور الذي يلعبه تقويم القرآن كنص متفوق على نصوص أخرى؟ كل ما تمكن مقارنته هو علم النظم، وهذه بالأحرى نقطة ضعيفة للمقارنة من وجهة

نظر جمالية. إن ما يتوقعه المرء هو أن القطعة اللغوية الرائعة تستند إلى تواشج غني بين سلسلة من القيم الدلالية أو المعاني. ويرى المعتزلة أن الله خلق القرآن، فهو ليس جزءاً منه، وعليه فإن المعنى الضمني هو أن القرآن ليس كاملاً مثله. على أي حال، بما أن أحد أهداف هذه العقيدة هو الحفاظ على الوحدة التامة للألوهية، فإنها تميل إلى استبعاد أسئلة يمكن أن نثيرها عن الإعجاز، التي تتطلب بدورها أجوبة من زاوية سيرورات تفكير الله. واجه الأشاعرة بضع مشكلات في الإشارة إلى سيرورة فكر تكمن خلف اللغة، وهكذا استطاعوا التحدث عن دوافع يمكن أنها كانت لدى الله لصياغة نص بطريقة خاصة وهكذا دواليك. إن حقيقة أن القرآن يُنظر إليه على أنه مشاطر للأبدية لا تعني أنه عصيٌّ على التحليل، وإنما العكس تماماً. فالمذهب الأشعري يطرح أسئلة عن الهدف من النص، بينما يرفض المعتزلة وجود أي شيء خلف النص عدا صنعته.

ومن الحقائق البدهية في التفسيرات الغربية للفقه الإسلامي أن المعتزلة تقدميون بينما الأشاعرة رجعيون. وغالباً ما كان الكتّاب الغربيون يائسين من العثور على شيء ما في بدايات الفقه الإسلامي والنظرية السياسية يبدو مألوفاً، ولهذا صنّفوا المعتزلة أنهم جيّدون أو ليبراليون، وصنّفوا معارضيهم الأشاعرة كمحافظين أو رجعيين. هذا تعميم فظ، وليس صحيحاً على غرار كثير من تعميمات كهذه (يمكن العثور على نقاش لهذه المشكلة في فصل علم الأخلاق من كتابي مقدمة موجزة في الفلسفة الإسلامية). والجدير بالذكر أن ناقد الفلسفة في

مناظرة بغداد الشهيرة في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي كان المفكر المعتزلي، أبو سعيد السيرافي. ولقد دار الجدل حول إن كان هناك في الإسلام دور للأفكار الفلسفية التي جاءت من لغات أخرى غير العربية. وخاصة، هل كان الكثير من الفلسفة اليونانية يستحق الترجمة إلى العربية، بما أن الأمر المثير للقلق هو أن الفلسفة اليونانية وثيقة الصلة بمسائل نشأتْ في اللغة اليونانية ولكن ليس في أي لغة أخرى؟ كانت الحجة أن لا أحد سوى الناطق الأصلي للعربية يستطيع أن يفهم نَحْوَ العربية ولا شيء يكمن وراء اللغة إلا مبادئها. ويجب أن يُفكّر بكل لغة، في الواقع، على أنها تمتلك منطقها الخاص، وهكذا لا يوجد منطق عام يكمن وراء اللغات المختلفة جميعها. قال معارض السيرافي أن وراء اللغة المتميّزة تكمن محاولة من قبل الناطقين بها لتأسيس المعنى عبر كلماتهم وأفعالهم، ومن أجل فهم اللغة نحتاج إلى فهم المعاني التي تستند إليها اللغة. إن هذه المعاني هي عامة ومن ثم يمكن أن تُعدّ مستقلة عن أي لغة معيّنة.

يقودنا هذا إلى فرق مهم بين مدارس الفقه فيما يتعلق باستحالة المحاكاة. إذ يرى المعتزلة، أنه مسموح لنا فقط فحص علم نظم القرآن ونحن مقيدون بمظاهر خارجية للأسلوب في تحليلنا. وعلى الرغم من أنه سيسعدهم استخدام شعار أن اللفظ يدل على المعنى، فإن المعنى أو المفهوم يشير إلى مستوى فن النظم بدلاً من أي شيء أعمق. ويتضمّن طرح أسئلة أعمق أننا نطرح أسئلة عن الله، والنظر إلى خصائصه كأنها منفصلة عنه. هذا زعم دوغمائيّ جداً، ومن المدهش أن المعتزلة

يتبنون موقفاً نقدياً من الدين أكثر حدة واستقلالية. بالمقابل، إن الأشاعرة، لا تعترضهم مشكلة في إلقاء سؤال لماذا خلق الله القرآن بالطريقة التي خلقه بها، بما أن هذا الخلق عندهم جزء لا يتجزأ مما يجب أن يكونه الله في المقام الأول. نستطيع أن نلقي أسئلة من هذا النوع مثل: لماذا يقوم إله كإله الإسلام بزعم معين أو يقدم حجة بالطريقة التي قام بها؟ لأننا نستطيع أن نتأمل طبيعة الله وربط تلك التأملات بمحاولتنا للوصول إلى فهم عقلاني لله. لا يقدّم كلام كهذا منصة للظلاميين في الدين، والواقع أنه يبدو أكثر إيحاء بالمقارنة مع المعتزلة، المقتصرين في مقاربتهم للقرآن على طرح أسئلة جمالية عن فن النظم، عن الظاهر بدلاً من الباطن. ويمكن أن نذكر أنه في المناظرة مع بشر بن متى، المسيحي الذي لم تكن لغته الأم هي العربية، قال المعتزلي أبو سعيد السيرافي: إن لكل لغة علم دلالة ألفاظ، وهكذا لا يوجد منطق عام يشمل اللغات المتميزة كلّها.

في هذه الحالة، إن الأسئلة المختلفة التي أثارها الفلاسفة عن فن النظم المستند إلى علم الدلالة هي خارج السياق، ولا يمكن أن يفهم ما تعنيه الجمل في تلك اللغة إلا شخص يمتلك معرفة عميقة باللغة. استخدم السيرافي هذه الحجة لكي يقلل من قيمة فكرة أن الفلسفة تستطيع معالجة مسائل نظرية عامة تنشأ في أي لغة بأي حال. إن لها تأثيراً مهماً على نظريات القرآن كونها توحي بأن المرء لا يستطيع النظر إلى ما هو أعمق من اللغة في الوصول إلى مكانة النص. مع ذلك إن التحدي الذي يفرضه النص هو مقارنته مع نصوص أخرى، وليس فقط

مع النصوص العربية، وليس حتى مع نصوص كُتبت في العربية القرآنية كما هو مفترض.

تحدي الإعجاز: فن النظم إزاء علم الدلالة

هل من الممكن استخدام أسلوب القرآن لكي نتحدى العالم بالإتيان بما هو أفضل منه؟ هذا ممكن ولكن من غير المرجّح أن يكون ناجحاً. إذ مهما كان أسلوب تأليفه جميلاً وينبغي القول إن لغة القرآن جميلة جداً ثمة كتابات كثيرة هي أيضاً جميلة، في رأي بعض الناطقين الأصليين بالعربية على الأقل. هذا سؤال صعب، بما أننا نحتاج إلى التمييز هنا بين القرآن كحدث حصل في وقت معيّن، والقرآن اليوم. إن القرآن مدوّنٌ بالعربية، ولكنه أدى دوراً كبيراً في بناء اللغة العربية، بسبب مكانته العالية. ففي الوقت الذي ظهر فيه يستطيع المرء أن يتخيّل بسهولة كيف كان يجب أن يحدث إثارة كبيرة. كان حدثاً لغوياً فائقاً للعادة في ذاته ولذاته، بعيداً عن أي معان ضمنية يُعتقد أن هذا الحدث ينطوي عليها. ولكن بعد أربعة عشر قرناً يتساءل المرء كم تبقى المعجزة جديدة. من المعروف أن الاستجابة الأولى لعمل فني مختلفة عن ردود الفعل التالية، بما أن الألفة تؤدي إلى حالات فهم مختلفة للعمل. إن كثيراً من النصوص تستدعي الانتباه الشديد وكثيراً من القراءات، والقرآن ليس استثناء هنا، ولكن سيكون من الخطأ التفكير فيه على أن له التأثير نفسه كما حين ظهر للمرة الأولى. سيكون من الخطأ التفكير بهذه الطريقة حول أي شيء جمالي. لا ينطوي هذا على أنه لم يعد يُرى جميلاً، على العكس، إن فهمنا الجمالي للعمل يمكن أن يكون قد

تعمّق في القرون الفاصلة، ولكن تجب الإشارة إلى أنه مهما كانت طبيعة الفهم، فإنها تتغيّر مع مرور الزمن.

يثير هذا مشكلة لحجة أن القرآن، بالمقارنة مع معجزات أقل أهمية، هو معجزة متواصلة. إن الألفة تولّد المقت، كما يقول المثل الإنكليزي، وقد دخلت عبارات قرآنية كثيرة إلى العربية السائدة الآن، بحيث لا يمكن توقع إثارة ردود الفعل نفسها كما في الماضي. يُظهر هذا، ببعض الطرق، أنه أنجز وظيفته، بما أنه صار مطوّقاً داخل الثقافة العربية بحيث إن بعض صيغه اللغوية تُستخدم آلياً من قبل الناطقين باللغة. لا يعني هذا أنه لم يعد يعدّ إعجازياً، وإنما يعني أنه من الأصعب البرهنة على هذا الأمر. وأحد الأسباب، هو أن ما كان جديداً هو أقل جدة الآن، إلا إذا كان يمكن القول إنه على الرغم من القرون الكثيرة من الاستخدام فإن لغة النص ما تزال تحافظ على طبيعتها الأصلية. سيقول بعضهم هذا، ولكن هذه ليست حجة سهلة، خاصة إذا كان كل ما يجب التركيز عليه هو فن النظم.

ولتوضيح هذه النقطة، إن حجة إعجاز النص هي حجة خاضعة للتفنيد، ولقد فُنّدتْ في رأي بعضهم. مثلاً، هناك قراء للنص، حتى قراء له بالعربية، غير معجبين به إلى هذا الحد. دعاه بعضهم مفخّماً، مُطْنَباً، غير متماسك، ينتقل من موضوع إلى آخر على نحو مشتّت، وهكذا دواليك، وكان هؤلاء، على ما يبدو، أفراداً لم يفتنهم القرآن. إن الجمع بين ما هو غنائي وما هو سردي، والذي يجده كثيرون ممتعاً، يعدّه آخرون مشوّشاً وغير ملائم. يمكن القول إنهم مخطئون

في الوصول إلى وجهات نظر سلبية كهذه، ولكن من ناحية أخرى، إذا جعل المرء الحجة تستند إلى أسس جمالية فإن هذا ينطوي على خطر دوماً. سيكون دوماً هناك أشخاص لا يشاطرون الغالبية موقفها الجمالي، أو موقف حملة الشعلة الرسميين. بوسعنا استبعادهم عاطفياً والشك حتى بدوافعهم، ولكن هذا سيبدو قاسياً. أكيد أن هناك مجالاً للاختلاف حول مسائل الأسلوب، وما يعدّه بعضهم مظاهر إيجابية للأسلوب لا يعدّه آخرون هكذا. يجب أن نسلّم أن بعض الذين يقاربون القرآن يفتقرون بصدق إلى فهمه أسلوبياً، وهذا يهدد على نحو خَطِر الأساس الكامل لحجّة الإعجاز.

إذا وسّعنا فكرتنا عن أسلوب القرآن لكي تتضمن بعض الأسئلة الدلالية مثل: ما هو المعنى الأعمق للنص؟ ربما سنكون على أرضية أقوى لإثبات زعم الإعجاز. يرى الأشاعرة أن القرآن يستند إلى أهداف الله، وهكذا من السهل أن نفكر به على أنه يمتلك سلسلة من المعاني، لا نستطيع أن نفهم سوى بعضها. يفسح هذا مجالاً للتأويلات الصوفية للنص، ويجب أن نفحص هذه التأويلات في كتابنا هذا، بما أنه من السهل جعل هذا النص باطنياً، على غرار كثير من النصوص الدينية. نستطيع أن نعدّ هذه الطبقة كلها من المعاني ما يمثله القرآن كنص، ولسنا مضطرين إلى أن نكون دقيقين جداً إزاء أي معنى معين نرى أنه يملكه في النهاية. يمكننا حتى أن نرفض فكرة امتلاكه لمعنى نهائي. يقدِّمُ هذا أساساً معقولاً أكثر لفرضية الإعجاز كتحد من الصعب مواجهته. من ناحية أخرى، يؤدي إلى تغيير طبيعة ما نعدّه أنه النص، كما هو مفهوم على نحو عادي.

ولكن يجب أن نكون واضحين إزاء ما هو داخل وغير داخل في التحدي. هل يحتوي على أي من السمات اللاجمالية للنص؟ هناك إغراء للقول إنه يحتوي، بما أن القرآن ليس عملاً فنياً فحسب. فهو يحتوي أيضاً على نصائح أخلاقية ودينية مفيدة وعلى التوجيه، وهذه لا يمكن أن تُزال من النص كأنها سمات عرضية له. من المفترض أن أحد حجج النص هو تفوق الفلسفة العملية التي يحتوي عليها، ولكن من الصعب الحكم على تلك المادة إلا إذا كان المرء مقتنعاً أنها على المسار الصحيح. أي أن قواعد السلوك البشري في النص لا يمكن أن تُرى إيجابية إلا إذا اقتنعنا بها عبر جمال وقوة النص نفسه، ولكننا نستطيع أن نستخدم تلك القواعد كدليل على الطبيعة الرائعة لذلك النص. إن إحدى السمات الإعجازية للنص هي أنه يقنع الناس بالقيام بأمور يفضلون ألا يفعلوها، وهكذا لا نستطيع أن نقدم دليلاً على الجاذبية المُجْمع عليها للقواعد لدعم القوة الإقناعية للنص.

ما يزال بوسعنا إيراد الدليل على الطبقات العميقة للمعنى والإلماع في النص، والقول إن هذا يغني كثيراً القيمة الجمالية لما نقرأه ونسمعه. لا يتضمن هذا أننا نقبل وجود مستويات حقيقة ميتافيزيقية يرشدنا إليها النص، لأن هذا سيكون تفكيراً دورياً[1] إذا كان علينا استخدام وعينا لتلك المستويات كدليل على تأثير النص. ما يجب قوله هو أن أسلوب النص يستند إلى طبقات مختلفة من المعنى، وأن غنى النص

1- مستخدمٌ المقدمة لإقامة الدليل على صحة النتيجة ومستخدم النتيجة لإقامة الدليل على صحة المقدمة.م

ناجم عن التفاعل بين هذه الطبقات، وما تكشفه لنا من عمل العقل الإلهي. يُنظر إلى القرآن على أنه يقدم مزجاً مذهلاً بين اللغة والأفكار بحيث إن شيئاً من هذا الغنى يُكشف، ولو موارية، وهذا يمكّن النص من تقديم المتعة الجمالية لنا وتحفيزنا على البحث عن أفكار أكثر تعقيداً يلمّح القرآن إلى أنها موجودة وبحاجة إلى الكشف. وما يدعم الإعجاز أكثر هو أن القيمة الجمالية للأسلوب تتصل بشيء ما يستند إليه الأسلوب، هو سلسلة من المعاني والمبادئ تمنح الأسلوب أهمية أكبر من كونه جميلاً فحسب.

يحثّ القرآن قارئه على أن يجوّد النص ويتأمله ويفهمه ﴿كِتَٰبٌ أَنزَلْنَٰهُ إِلَيْكَ مُبَٰرَكٌ لِّيَدَّبَّرُوٓاْ ءَايَٰتِهِۦ وَلِيَتَذَكَّرَ أُوْلُواْ ٱلْأَلْبَٰبِ﴾ [ص: 29]. هذا مزج مهم للتوجيهات، التي لا يوجد بينها توجيه جمالي على نحو مباشر، على الرغم من أنه يمكن الزعم أنها يمكن أن تكون جمالية، أما فكرة التجويد فهي قادرة حتماً على توليد رد فعل جمالي لدى كل من الجمهور والمجوِّد. ثمة قواعد خاصة لتلاوة القرآن، كما رأينا. ولكن سيكون من الصعب القول على الرغم من أن هذا لا يعني أنه لم يُقل إن مزج الأصوات والألفاظ هو على ما يبدو أكثر تفوقاً من أي نوع مشابه من الكتابة العربية، أو أي نوع آخر من النتاج الديني والدنيوي المتاح لنا.

ولكن لنفترض أننا نوسّع أساس الكلمات والأصوات لكي تتضمن مستويات من المعنى أعمق بكثير، أو معاني باطنية تكمن تحت الظاهر. يمكن القول إن هذه المعاني والألفاظ والأصوات يعد مزجاً تاماً لما يمتع حواسّنا (الأصوات) وما يحفّز ويرضي وعينا الأخلاقي والفكري.

يمكن أن يُقال مرة أخرى، على نحو منطقي، إن هذا المزج الخاص هو أكثر تأثيراً في حالة القرآن منه في أي من منافسيه في مراتب الأدب، وخاصة الأدب الديني. إن إثبات ذلك ليس سهلاً، مهما كان المرء متأثراً بإيقاعات النص ومعانيه. والسبب هو أن ما يجعل المرء متأثراً هكذا هو ما يعدّه المرء المعاني، وهذه معانياً لا تُفهم كمؤثرة إلا إذا عُدّتْ صحيحة. وهذه هي الحالة على وجه الخصوص إذا كانت معانيَ باطنية، بما أن المرء يحتاج من أجل تحديدها إلى تطبيق نظرية من نوع ما، ومن المفترض أن تكون هذه النظرية مستندة إلى قبول النص على أنه كلمة الله. والواقع أن هذا ليس الاستنتاج الوحيد الذي يمكن أن نصل إليه، بما أنه يمكن القول إن مزج المعاني الباطنية وإيقاع النص يصنع مُنتجاً مقنعاً مباشرة، ولقد صنع مُنتجاً وُجد في الماضي مقنعاً. يتلاءم هذا جيداً مع فكرة التوحيد، المهمة جداً في الإسلام، ومع وحدة العالم الطبيعي (حبنا للإيقاع) والتمسك الفكري بمجموعة من المعتقدات (شخصيتنا العقلانية) وكلّ هذه الأمور تمتزج في القرآن. إن مزجاً فريداً لهذه السمات ينتج عنه أن الله يسهّل لنا فهم وقبول رسالته. قبل أن نقوّم هذه الفكرة سنحلّل الفكرة المختلفة القائلة إن الأجزاء الفردية للقرآن تخدم كأمثلة لا تُضاهى للدلالة على أصوله الإلهية، وليس متن النص كله فحسب.

تحدي الإعجاز: الأجزاء إزاء الكل

هذا هو التحدي الذي عرض، والواقع أن حلّ التحدي أسهل من الانخراط في مقارنة القرآن مع النصوص الدينية أو الأدبية المنافسة

كلّها. كان التحدي هو أحياناً العثور على سورة تضاهي أي سورة في القرآن أو العثور على عشر سور من مثل سوره. والواقع أن هذا زعم واثق، ومن الصعب تسويفه. يتبنّى الباحث سعيد نورسي (1397 هـ/ 1960م) موقفاً متطرّفاً ويتحدى أن يتم إنتاج بضع كلمات ككلمات القرآن ويقول إنه من المستحيل على البشر إنتاج شيء مشابه له. ويعود هذا النوع من التحدي في الواقع إلى فكرة عربيّة النص كنتاج لمهارة كبيرة، وهكذا فإن سورة رائعة لا يمكن إدخال تحسينات عليها كمثل لوحة تامة أو قطعة موسيقا. ولكنّ هذا نوع من الشطح. إن القول إنّ سورة معيّنة داخل عالم معنى القرآن كله تمتلك رشاقة وأهمية كبيرة مسوّغ، ولكن إخراجها من السياق والزعم بأنها تتغلّب على أي منافسة ممكنة على أساس أسلوبها الأدبي أمر غير معقول.

لكن ألا يزعم الناس أنهم يقرؤون آية أو آيتين فحسب ويعتنقون الإسلام بالنتيجة؟ أكيد أنهم صادقون فيما يقولونه، وليس لدينا سبب لتكذيبهم. سنقول عن حالات كهذه إن هناك أسباباً كثيرة تكمن خلف اعتناقهم للإسلام لا تنحصر في آية أو آيتين. إن الأمر هو كالنظر عبر الغرفة والوقوع في حب امرأة بسبب ابتسامتها فقط، أو لون عينيها. يمكن أن تكون النظرة هي السبب، ولكن يجب أن يُدعم الحب بالمزيد من الأدلة. مثلاً، يمكن أن تكون الابتسامة عامل الجاذبية الأول، ولكن لا يمكن أن تكون الشيء الوحيد الجذاب. يجب أن يكون هناك شيء آخر، وربما أكثر من ذلك، لكي يكون الحب ممكناً كخيار جدي طويل الأمد. لا يعني هذا أن موضوع الحب يجب أن يُشجّع العاشق، ولكن يجب أن يكون هناك شيء ما أكثر في الموضوع كي تتواصل الجاذبية وتصبح ميلاً

مستقراً. يكشف هذا خطأ في مقاربة التركيز فقط على بضعة أسطر من القرآن والقول بأنها كافية لإثبات إعجاز النص عموماً. نحتاج إلى معرفة النص كله قبل أن نقوّم إعجازه، ويمكن أن تكون بعض الأسطر موحية، ولكنها لا يمكن أن تكون حاسمة.

لكي نكون منصفين، يجب أن نذكر أن الذين يقولون بالطبيعة الإعجازية لآيات معيّنة لا يقولون عمقياً بالطبيعة الإعجازية لكل الآيات. فهم لا يركزون على الأسلوب فحسب، وإنما على حقيقة ما أُوحي والطريقة التي لا مثيل لها التي عُبِّر عنه بها. لقد عدّ الكلمات تمتلك قوة لا تملكها الكلمات البشرية. مثلاً، قارن سعيد نورسي الكلمات البشرية بأوامر صدرت عن الله[64]. تقول الآية:

﴿ وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ وَقِيلَ بُعۡدٗا لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾ [هود: 44]

﴿ ثُمَّ ٱسۡتَوَىٰٓ إِلَى ٱلسَّمَآءِ وَهِيَ دُخَانٞ فَقَالَ لَهَا وَلِلۡأَرۡضِ ٱئۡتِيَا طَوۡعًا أَوۡ كَرۡهٗا قَالَتَآ أَتَيۡنَا طَآئِعِينَ ﴾ [فصلت: 11]

سيعبرّ البشر عن هاتين الآيتين بالطريقة الآتية:

ظلّي ثابتة أيتها الأرض. ظلّي مغلقة أيتها السماوات. وليبدأ بعث العالم.

يزعم نورسي أن الأوامر مختلفة كلياً، لأن هناك أمراً يصدره حاكم جبار وهناك أمر آخر يصدره جندي عادي. يمكن أن تكون صيغة الكلمات التي يستخدمانها واحدة، ولكن المعنى مختلف جداً. يقتطف سوراً تصفُ كيف يقول الله للشيء «كن»، فيكون كما في [يس:82] حيث

يأمر الملائكة لكي تسجد لآدم كما في [البقرة:34] وأخيراً قصة الانبعاث كما في [ق: 6-11]. وفي هذه الحالات جميعها إن وصف ما يفعله الله ويقوله أكثر نبلاً وقوة مما نستطيع قوله. يمكن أن يشكك المرء بهذه النتيجة، بما أنه حين يزعم نورسي أننا يمكن أن نستخدم اللغة نفسها كما حين يصدر جندي عادي الأوامر فإن هذا خطأ. إن الفرق الوحيد هو أنه حين يصدر الجنرال الأمر فإن الجيش يتحرك!

ولكن نورسي يشير بإصبعه إلى نقطة جوهرية هنا، وهي المعنى الوظيفي. حين يصدر الجنرال أمراً فإن هذا الأمر هو كأي أمر يصدره أي شخص، ولكنّ له معنى مختلفاً. فحين يصدر الجنرال الأمر لا يعبرٌ فقط عن أمنية لكي يحدث شيء ما، وإنما يحقّق هذا الشيء، بينما يمكن أن يكون لدى الجندي أمنية مشابهة ولكنه لا يستطيع أن يحققها. ليست هذه مسألة شخص ما يمتلك القوة وشخص آخر لا يملكها، إنما مسألة شخص يكون الشخص الملائم للتعبير عن جملة معيّنة. حين أصحّح مقالاً كتبه أحد طلابي، يمتلك الفعل معنى معيّناً. ولكن يمكن أن يدخل شخص ما إلى مكتبي، ويعثر على المقال ويضع له درجة، ويمكن أن تكون الدرجة نفسها التي وضعتها، ولكن هذا لا يمتلك المعنى نفسه. إن ما فُعل هو نفسه، إلا أن الشخص الذي يقوم بالفعل هو الشخص غير المناسب للمهمة المحددة. أو إذا ضربنا مثالاً أكثر إثارة: لنفترض أن طالباً يخرج من الامتحان لأنه يشعر بأنه متوتر جداً بحيث لا يستطيع التقدم له، يذهب إلى البيت مع الورقة ويكتب أجوبته في المدة نفسها من الوقت كالطلاب الآخرين، ولكن ليس في الوقت المناسب

أو في المكان الملائم. ثم يمنح الورقة للفاحص. هل سوّغت متطلبات المنهاج؟ حسناً، يمكن أن يقول الفاحص إنه على الرغم من أنه يعتقد أن الطالب لم يغش، وفعل بالضبط ما فعله الطلاب الآخرون، لأنه لم يُنجز في المكان والزمان الملائمين فإنه لا يستطيع قبوله كأداء مرض للمهمة المطلوبة. إن السياق له أهمية حاسمة في الغالب في تحديد ما حدث في الواقع، على الرغم من أن الحقائق عن ما يحدث متماثلة.

يمتلك نورسي حجة قوية تدعم فكرة أنه حين يردد شخصان مختلفان الشيء نفسه، لا يعني هذا أنهما يفعلان الشيء نفسه بتلك المقولة. ولكن هذا لا يثبتُ إعجاز النص إذا كنا نعرف أن الله هو مؤلف القرآن. لو لم نعرف سوى أنه في موقع يخوّله لقول ما يقوله النص، لأدركنا عندئذ كم هو غبيّ تطبيق تلك الأقوال على كائنات أدنى. ولكن هذا ما هو مفترض أن يبرهنه النص نفسه. من المفترض أن تجبرنا روعة النص على الاستنتاج أن لا أحد سوى الله يمكن أن ينتجه. يقدم نورسي براهين مفصّلة من أجل تفوق النص كله، ولكنه يبدو غير راض عن قدرته على إقناع المشكك بأن هذه البراهين تثبت الطبيعة الإعجازية للنص. يقودنا هذا إلى مشكلة محورية في استخدام المعجزات للبرهنة على أي شيء، وهي أنه من الممكن دوماً للمشكك أن يعثر على تفسير طبيعي للمعجزة. إن الزعم بأن المشكك لا يستطيع فعل هذا حين يواجهه النص خاطئ.

ربما رفع هذا معيار البرهان عالياً جداً. يمكن القول بأن القرآن يمكن أن يُعدُّ إعجازياً، ولكنه لا يحتاج إلى ذلك. ثمة أرضيات جيدة

لقبول أن لغته إبداع فائق للعادة، وعليه يمكن القول إن نتاج الله جيد، من دون الحاجة للقول إن أي شخص يقرؤه يجب أن يقبله هكذا. سينصف هذا في الواقع الطبيعة الجمالية لما يُقصد بفرضية الإعجاز، بما أن المرء يستطيع في البرهان الجمالي أن يفعل كل ما بوسعه لجعل حكم معين مقنعاً، دون أن يكون جوهرياً.

ولكن إذا لم يكن برهان الإعجاز حاسماً، ألا يعني هذا أن الزعم الإسلامي المحوري مزيف؟ يجب أن يُقال أولاً إن فلسفة الجمال أساس مهلهل جداً للبرهنة على أي شيء. نستطيع أن نطلق أحكاماً جمالية متنوّعة على الظاهرة نفسها، وهذا شيء وجده الفلاسفة المشاؤون مشكلة متواصلة في محاولاتهم لترجمة اللغة الجمالية إلى صيغة منطقية. من ناحية أخرى، ربما كانت لغة البرهنة على استنتاج هي اللغة التي من الخطأ استخدامها في مناقشات عن الدين. إن رؤية العالم بطريقة معينة أمرٌ يشترك فيه كلٌّ من الدين وفلسفة الجمال، ومن ثم لا غرابة في ربط هاتين المقاربتين. ما هو مضلل هو فكرة أن مسائل الأسلوب وتقويمنا الجمالي للأسلوب تستطيع البرهنة على أنها حجة حاسمة غير قابلة للدحض. من غير المضلل إذاً أن تكون مسائل الجمال في مركز الدين. يعلن الإسلام أن فلسفة الجمال تكمن في قلبه، وهذا شيء يجب أن نتذكره حين ننظر في الدين وكيف يصوِّر نفسه.

8

الفلسفة وطرق الرؤية

تؤدي الفلسفة دوراً كبيراً في تحديد كيف نرى وماذا نرى. هذا لأن مفهوم الرؤية ليس مفهوماً بسيطاً، فهو يتطلب الشرح والتحليل، ويتنوع هذا بحسب المبادئ الفلسفية. ثمة ثلاث مدارس فلسفية رئيسة في العالم الإسلامي: المشائية، والإشراقية والصوفية، ولكل مدرسة نظرة متميزة عن فكرة التصوير. والواقع أنه حتى داخل كل مدرسة لا يوجد إجماع على وجهة نظر واحدة، ويمتلك مفكرون مختلفون متشابهون في كثير من آرائهم أفكاراً مختلفة عن التصوير. سيكون من الممتع فحص بعض تلك الآراء والحجج المتعارضة، من أجل أن نفهم على نحو أفضل الأفكار النظرية التي تكمن خلف الأعمال الفنية الملموسة كمثل اللوحات. ناقشنا حتى الآن كثيراً من الأفكار الدينية التي يُعتقد أنها تكمن خلف موضوعات ثقافية كهذه، أما الآن فقد حان الوقت للتفكير في خلفيتها الفلسفية.

إن المدرسة الإشراقية هي الأكثر صعوبة في التصنيف بين المدارس الثلاث. فهذه المدرسة المتمركزة على نحو رئيس في العالم الثقافي الفارسي، ترى أنها تقع بين عقلانية الفكر المشائي وتصوف المتصوفة. وتوظف كالمدرسة المشائية صيغاً منطقية وموضوعية من البراهين، ومثل

التصوّف تضفي قيمة كبيرة على التجربة الشخصية الذاتية. ينتقد الإشراقيون الفكر الأرسطوطاليسي، وينشدون استبداله بإستراتيجيات أخرى من المحاججة العقلية، ويشكون في الواقع من أن الأرسطوطاليسية غير كافية منطقياً. ذلك أن أساس الفلسفة الأرسطوطاليسية هو فكرة التعريف، ويحصل هذا في فرضيات القياسات المنطقية، صيغ المحاججة في الفلسفة. يقدم التعريف الظروف الضرورية والكافية للمفاهيم، وهكذا نبدأ بفكرة واضحة كاملة عن ما هو مُحلَّل. ولكن الإشراقيين يقترحون أن هذا لا يصمد، بما أنه إذا عرفنا تعريف المفهوم في بداية سيرورة التفكير العقلي، فما هي الحاجة للتفكير؟ إن التفكير مصمم لكي يساعدنا على تأسيس التعريف، وهكذا لا يُمكن أن يُستخدم على أساس فرضية أن التعريف تم تأسيسه من قبل. إن مقولات أرسطو الأساسية تُعدّ على نحو مشابه غير عقلانية، ويجب أن يحل مكانها مفهومات تمثِّل على نحو أفضل موقفنا الميتافيزيقي على مقياس الحقيقة. إن أحد المفهومات الأساسية هنا هو مفهوم النور، ذلك أن النور هو الذي يأتي من العالم الأعلى الذي يجعل كلاً من الحياة والفكر ممكنين في عالمنا. فبدلاً من رؤية العالم على أنه يتألف من ذوات وموضوعات، يستخدم الإشراقيون لغة ما هو مُنار وكيف يعكس النور. ليس هذا الموضع المناسب لتقويم صيغة الفكر هذه بالمقارنة مع منافسيها، ولكن يجب أن نلقي نظرة على فلسفة الجمال الإشراقية.

ما الشيء المختلف في المواقف الإشراقية من فلسفة الجمال؟ إن المظهر الذي يجب أن نركز عليه هنا هو الأهمية الخاصة التي تُضفى

على الخيال، ولكن ليس بمعنى الخيال كما يُستخدم في صيغ أخرى كثيرة من الفكر ليعني الذهن. نميل إلى رؤية الخيال على أنه متصل بما هو غير واقعي، بما لا يوجد في الواقع، ولقد حاول كوربان (1978م) في ترجمته لهذه الفكرة أن يبتعد عن هذا المعنى الضمني باستخدام مصطلح العالم الخيالي mundus imaginalis. لقد انتُقدت هذه المقاربة، لأنه زُعم أن الخيال في الإنكليزية والفرنسية مرن بما يكفي لكي يُستخدم في الطريقة الإشراقية كما هو، ولكن النقطة المهمة التي عرضها كوربان تبقى مهمة، وهي أنه داخل الميتافيزيقيا الإشراقية ثمة مجالٌ من التفكير يرتبط على نحو صحيح بالخيال ويصف في الوقت نفسه حقلاً أنطولوجياً معيّناً.

يتبنى السهروردي في أعماله موقفاً معيّناً في علم النفس برفضه قبول أنواع الفروق التي قبلها المفكرون المشاؤون، برغم أنه من غير الواضح ما أهمية هذا. مثلاً، فيما يتبنى السهروردي علم نفس ابن سينا كلّه لكي ينطلق لفهم كيف تعمل الملكات النفسية البشرية، إلا أنه رفض تعقيد النسق، كما لو أن هذا التعقيد يخفي حقيقة أنه لا يشرح كيف يكون الفكر ممكناً. يفشل في التمييز بين الفكر النظري والعملي، بين قدرتنا على معرفة ما هو حقيقي وقدرتنا على معرفة كيف نعمل لأنه يريد أن ينكر أن هذا يشرح في الحقيقة أي شيء. إنه يطبق تسمية غير مغرية هي «أربعة عشر تابوتاً»، على الملكات الجسدية، التي تشير إلى عدم احترامه لتلك الأجزاء في الكائنات البشرية. إن ما له أهمية جوهرية هو الإطاحة بالعقل الفاعل عن موقع تأثيره في علم النفس

الفلسفي. ذلك أن هذا المستوى عند الفلاسفة هو الذي يمثل النقطة الأعلى في تقدمنا الفكري، وهي مرحلة في التفكير البشري ننجح فيها في إبداع أفكار ومفاهيم تحاكي إلى حدّ ما، ما أنجزه الخالق على مستوى أعلى بكثير. دار جدل حامٍ حول الطبيعة الدقيقة لهذا الاتجاه في التفكير، وحول أي روابط يمتلكها مع أنماط أخرى من التفكير البشري، وغير ذلك، ولقد تخلّص السهروردي من كل هذا عبر التخلي عن العقل الفاعل والإلحاح على أننا ككائنات بشرية نستطيع أن نصعد عالياً على السلم الأنطولوجي بقدر ما يستطيع تفكيرنا الذهاب. سيكون من الجوهري النظر في هذه البراهين حول الإطاحة بالعقل الفاعل، ولكن ما يجب أن نفعله هنا هو رؤية أي معان ضمنية يمتلكها هذا في فلسفة الجمال، وربما يشير هذا إلى خصائص علم النفس الإشراقي أو عدم امتلاكه للخصائص.

إن الشيء الأول الذي يجب أن يُقال هو إن فلسفة الجمال الإشراقية عقيدة واقعية متطرّفة. وهي تستند إلى فكرة أن الجمال سمة موضوعية للعالم، سمة تستند بقوة إلى الطبيعة الواقعية للعالم، وبنيته الأخلاقية. يمكن أن يمنحنا هذا سبباً لتفضيل فنان على آخر على أرضيات واقعية محضة، بحيث إن أحدهما يجسد في عمله على نحو أفضل حقيقة الأشياء. أو يمكن أن يُفهم هذا على أن المرء يتمسك بالقواعد التي تحيط بالإنتاج الجمالي الذي يقدمه الدين على نحو أوثق. إن إحدى السمات الجوهرية للنور هو أنه يكشف أشياء مختلفة بطرق مختلفة. ففي لوحات سفافيد Safavid، النور موزع على نحو متساو، بحيث لا

شيء معيّناً يُضاء على حساب آخر. ويبدو هذا موضوعاً للفن في ما يمكن أن يدعى الفكر الإشراقي،الذي يخصص انتباهاً قليلاً للنور هذا إذا خصّص! لماذا؟ يمكن أن يكون الجواب أن الشيء في الفكر الإشراقي شيء إذا كان مناراً، وعلى المستوى الدنيوي الأشياء هي نفسها لأنها تحصل كلّها على كمية النور الأساسية. إن أساس التفاضل يجب أن يكون مختلفاً، وبالفعل نراه مختلفاً، وبعض السمات المميّزة هنا هي التركيز على التفاصيل وليس على البنية الكلية.

أي معان ضمنية يمتلكها هذا إزاء كيفية تمثيل الأشياء؟ إن أحد المعاني الضمنية هو أن النظر إلى عالم الحياة اليومية لا يتضمن استخدام مفاهيم مختلفة جداً عن التفكير بعوالم أعلى أو رصدها مثل عالم الخيال أو الوصول إلى التوحيد الذي يكمن في الواقع كله. هذه هي الحالة بوجه خاص لدى الملا صدرا Mulla Sadra، بالطبع، لأنه لا يوجد عنده جواهر على مستويات مختلفة من الواقع لكي تُثار وتُرى ثم تبزغ إلى الوجود. هذا نقيض موقف السهروردي، ولكن الملا صدرا يقول إن الإنارة، أو تطبيق المفاهيم، يتم بعد أن توجد المفاهيم نفسها. نستطيع رؤية ذلك في اللوحات التي ناقشناها، فهي لا تبغي عرض أي شيء غير واقعي كواقعي، ولا تمثل كونها تمتلك طبيعة ظلية. على العكس، إن الأشياء فيها موجودة، ومتمسكة بالعالم بقوة، وتوحي لنا بأنها تُشاهد فحسب، وليس كونها تُشاهد هو ما يجعلها ما هي عليه. ما تشترك فيه مع وجهة نظر السهروردي هو أننا غير مقتصرين في فكرنا على العقل الفاعل، وهكذا نستطيع أن نطوف بحرية في ممالك الواقع. نستطيع أن

نرى الدليل على هذا في لوحات مير سيد علي (القرن التاسع/ القرن السادس عشر)، كما وصفها زميله عبد الصمد. قال إن مير سيد علي انتقل من فن مستند إلى الصورة إلى فن مستند إلى المعنى. هذا تفريق صوفي، ويشدد على إظهار الأشياء كما هي في الحقيقة، ليس كما يمكن أن تكون أو يمكن أن تكون في عالم ممكن ما. يقود هذا المبدأ إلى التسجيل الدقيق للتفاصيل التي نراها حولنا، وإلى التركيز على سطوح وأشكال الأشياء، وقيل غالباً إن الفنانين الذي يعملون وفق هذا الأسلوب يصوّرون أشياء عادية جداً مركزين على تفاصيلها الجميلة. إن الجانب الإشكالي في الأمر هو أن هذه المقاربة تؤدي إلى تمثيل الذوات البشرية بطريقة جافة، بما أنه لا توجد محاولة لرسم أي شيء غير موجود على السطح. إن السؤال كيف هي شخصية الشخصية هو رفض للتوجّه نحو المعنى، بما أنه يتضمن رسم صورة بشرية وفق فكرة، وتمثيل الكائنات البشرية وفقاً لذلك.

لننظر إلى وضع الفن الفارسي قبل التحول نحو جمالية صوفية. كانت الأشكال تميل إلى الظهور في سطح منبسط، وتبزغ أفقياً وعمودياً في آن. كان هناك تشديد على التزيين، وكان تأثير العمل كلّه مذهلاً تماماً. إن الغنى العاطفي للأشياء محدود، لكنه موجود، ويشار إليه عامة بإيماءة ما نمطية، مثلاً وضع الإصبع على الفم. إن نسب الجسد هي في الأغلب غير صحيحة، والمكان ذو بعدين. هناك إفراط في التشديد على التوازن التزييني للأشكال في اللوحة، فتنظيم السطح يقوم بإشارات متكررة إلى معنى وإيحاء مجازيين. تقوم لوحات كهذه

بمتطلبات من فكر مشاهديها، بما أنها ليست واقعية وتتطلب طريقة ما في تفسيرها نظراً لتعقيدها، وتكلفها وطبيعتها الرمزية. حلّتْ طريقة أكثر واقعية في التمثيل مكان هذا الأسلوب، تنتج صوراً أكثر بساطة ووضوحاً ويمكن فهمها بسهولة أكبر. تم إنتاج بيئات أكثر طبيعية بدتْ الأشكال فيها أكثر شبهاً بالأشياء الطبيعية. نرى في هذه اللوحات تعظيماً للعالم العادي بمعنى أن هذا العالم هو انعكاس للعالم الإلهي. تنشد الكثير من اللوحات التعبير عن اللحظة العابرة في كل من اللفظ والصورة. ثمة طريقة لتمثيل التغيّر عبر تقديم شيء ثابت والتركيز على تفاصيله، بحيث إنه يتنفّس تقريباً حين نراه، وفي ذلك التنفّس تكمن الحركة وفكرة أن هذه صورة شخص ما يعمل ويفكر ويحب. الحجة هنا هي أن الواقعية في الفن الفارسي يمكن أن تُرى كنتيجة للاهتمام بالصوفية والالتزام بها.

يمكن أن يبدو هذا كلاماً غريباً، بما أن كثيراً من قصص الصوفية تقول إن الصوفية تساعدنا على رؤية العالم بطريقة مختلفة جداً عن الطريقة الطبيعية إذا كنا نريد فهمه وفهم دورنا فيه. مثلاً، إن فكرة وحدة الوجود، التي يعدها الصوفيون التحليل الملائم للتوحيد الإلهي، مختلفة جداً عن تأويلنا العادي للعالم. نميل إلى فصل الأشياء، نجرّب العالم كسلسلة من الأشياء المتفرّدة، وهكذا ليس من السهل علينا أن نراه كوحدة، غير قابل للتمييز جوهرياً عن الله.

ما هي المعاني الضمنية الجمالية لوجهة النظر هذه؟ إذا شدّدنا على تذكر الله، قائلين إنه من الصعب، علينا في مقاربتنا اليومية

للعالم أن نفكر بالله، وأن نعتمد عليه، عندئذ يمكن أن يدعو هذا إلى طريقة جديدة في النظر إلى العالم. إن أعمالنا معظمها قائمة على فكرة أننا مسؤولون عن أنفسنا، وأن نتائج أفعالنا ناجمة عن علل بشرية وطبيعية. نحن مشغولون بحيث لا نمتلك فرصة للتفكير بالله. ما نحتاج إلى فعله هو المشاركة في طقوس وسيرورات الفكر التي تجلّي طريقتنا العادية في التفكير، ونتيجة لهذا يجب أن نفكّر بما هو جوهري، وهو علاقتنا مع الله.

ما يجب أن نتنبّه إليه في وجهات النظر هذه هو أن التصوّف ليس نسقاً من الفكر له تأويل واحد فحسب. إن الصوفية مقاربة معقدة مثيرة للجدل لفهم مسائل جوهرية حول كيف يجب أن نحيا وما يجب أن نفعله على غرار أي من منافسيها في المجال الفكري والعملي. لا يوجد وجهة نظر صوفية واحدة حول كيف يجب أن يُمثّل العالم جمالياً، على الرغم من أن كثيراً من المفكرين يفترضون أن هناك قراءة فريدة للصوفية في هذا المنحى. لقد ناقشنا آنفاً مقاربة فارسية للتصوّف والرسم قالت إن المقاربة الصوفية هي تمثيل العالم بطريقة واقعية قدر الإمكان. حين ننظر إلى بعض اللوحات التي رُسمتْ في الهند المغولية نستطيع في الواقع أن نرى كيف دخل هذا المبدأ في الممارسة، لأن الواقعية تنتمي إلى نظام رفيع جداً بالفعل. يستطيع أن يحصي المرء عدد الأوراق على الأرض، الشعر في رأس القطة، خيوط النسيج كلّها في العمامة التي على رأس أحد ما. يبدو هذا كأنه خرق مباشر للمبدأ القائل إن التصوّف يُشدّد فحسب على ما يكمن خلف عالم الكون والفساد. إذاً كيف يمكن أن تُلهم الصوفية الفنانين على تصوير ذلك العالم واقعياً؟

يمكن القول إنه حين ننظر بدقة إلى شيء ما، فإننا نراه أكثر مما هو، بينما في الوقت نفسه يكون هو كما هو بدقة. قال أرسطو إنه حين نعرف شيئاً ما، فهناك وحدة بين موضوع المعرفة، والعارف وفعل المعرفة، ويمكن أن يفسّر هذا كيف يمكن أن يتشّرب المُراقب المشاهَد. يمكن أن يكتشف الراصد أن وعيه للموضوع يلغي هويّته، إذا دخل عميقاً فيه. هذا هو الإحساس المشترك للذين يتأملون، ومن المحتمل أن السبب هو أن جسدنا يتطلب منا في النهاية أن نعتني به بحيث لا يصل التأمل إلى نهاية أبداً. إن إحدى تقنيات التأمل تتضمن التركيز على موضوع إلى درجة أن المرء ينسى نفسه، تتحوّل (الأنا)، ولو مؤقتاً، إلى (الهو). وإذا ما استخدمنا مثالاً أقل روحانية، إن الأفراد الذين في المهرجانات يقولون في الغالب إنهم يشعرون بأن مشاعرهم تنحلّ في الجماعة. إن التركيز على شيء يعني الانتباه بدقة إليه، إلى مظهره. ما نفعله حين نركز عليه، على الأقل في التفسير المقدم هنا، هو ألا نهتمّ بأي نوع من الأشياء هو، وإنما بما هو في ذاته فحسب. هذا يشرح لماذا من المفترض أن يكون هذا نوعاً من المعرفة التي تهم المتصوف. يرى كنط، إن معرفة كيف هي الأشياء في ذاتها غير متاحة لنا بما أن معرفة كهذه تأخذنا إلى ما وراء شرط المعرفة، وهكذا فإن هذا حقل معرفة لا نستطيع تحقيقه. فالأشياء في ذاتها هي في الواقع بمعنى ما «وراء» تجربتنا، وهكذا لا نستطيع استخدام التجربة للوصول إليها. إن شكل التصوّف الذي نناقشه هنا يبدو كأنه يفترض أن الشيء يمكن أن يُعرف في ذاته عبر تجربتنا؛ ما نحتاج إلى فعله هو التركيز بقوة على شيء معيّن وهذا سيؤدي إلى معرفته. ولكن ليست هذه هي النظرية في الحقيقة، إنها

فقط بداية الطريق لاكتساب معرفة حقيقية. فحين نركّز على موضوع معيّن نبدأ بالاعتراف كم هو فائق للعادة وجود الأشياء، وجود أي شيء، ونعي أن وجود حتى الأشياء العادية جداً والمبتذلة مدهشٌ. إن شعيرات قطة، والطحالب على الصخور، وهي أشياء نادراً ما نخصها بانتباه كبير، ستكون أشياء رائعة، إذا رأينا العالم كمكان ينطوي على أكثر من شرح طبيعي.

ولكن إذا نظرنا إلى العالم على أنه يمتلك شرحاً يكمن خلفه، وهو تعريف جيد للتصوف، ألا يعني هذا أنه حين ننظر إلى الأشياء الفردية في العالم فإننا في الواقع نُدخل بعض النظرية إلى هذه الأشياء، ولا نركز عليها في ذاتها؟ إذا انحلّت هويتنا في الموضوع، ورأينا أنفسنا والعالم على نحو مختلف، فإننا نكتسبُ على نحو مؤكد نظرية تفسّر الأشياء ونطبقها على الواقع، وهكذا نبدو كأننا نفعل ما نقول إننا لا نفعله، وهو تقديم الواقع بطريقة يحتاج فيها إلى التأويل. من المفترض أن يكون هذا الأسلوب هو الذي استبدلته فلسفة الجمال الصوفية، والأسلوب الآخر هو واحد يشدد على الرمزية وأهمية تأويل المشاهد لما يراه. إن الحقيقة هي، بالطبع، أن كل ما نراه يتطلب التأويل، ولا يوجد حدث كالرؤية البسيطة، بمعنى أن ما نراه يمنحنا معناه، من دون أي تدخل من آلاتنا المفهومية ومن شكل الحياة. إن الأشكال المختلفة للفن يمكن أن تولّد مفهومات مختلفة، وطرقاً مختلفة في النظر إلى العالم، وهذا منطقيٌّ. إن الموقف الصوفي من الشيء ليس موقفاً من دون مفهومات مسبقة، ليس موقفاً غير نظري، ولقد ناقشنا آنفاً

الحجة الكامنة خلفه، وهكذا فهو ليس طريقة للنظر إلى الأشياء تتطلبه الأشياء نفسها. على أي حال، كما رأينا، لا يوجد شيء يُدعى المقاربة الصوفية للنظر إلى الأشياء، وإنما هناك مقاربات متنوّعة. تقول نظريات التصوّف المختلفة بمقاربات مختلفة للشيء، ولكل منها نتائجها الجمالية. ربما الأكثر أهمية هو حقيقة أن معظم التيارات الصوفية تعارضُ شرحاً واحداً أو فهماً واحداً للعالم الذي حولنا. تميل الصوفية إلى الدفاع عن وجهة النظر القائلة إنه يمكن الوصول إلى الحقيقة على نحو متنوّع من التجربة التي نملكها جميعاً، ويجب أن نحترم الطرق المختلفة كلّها في رؤية العالم. والواقع أن الصوفية ترفض وجهات النظر غير الإسلامية، فهي تضفي الأولوية على نحو محدد للإسلامي. وليس هناك سبب يمنعها من فعل ذلك. يرى المسلمون أن دينهم أفضل دين متاح للبشرية، ومن واجبهم إيصال هذا إلى الجميع. ولكن في بعض السياقات، نرى الصوفيين مستعدين للصلاة مع أشخاص من أديان مختلفة، ففي شمال الهند مثلاً هناك أضرحة لقديسين يوقّرهم كلٌّ من المسلمين والهندوس، ويقومون بزيارتها. لا يعني هذا أن الصوفيين جميعهم يعتقدون أن الهندوسية ديانة صالحة على نحو كامل، أو ديانة ينبغي على المسلمين أن يفكروا بقبولها! تقول الصوفية إن الأديان جميعها تملك خيطاً روحانياً مشتركاً ويجب أن يُعترف به ويُبجّل، بما أن كثيراً مما هو قيّم في الإسلام يمكن أن يوجد في أديان أخرى أيضاً. ما يوحي به هذا من وجهة نظر جمالية هو أن القول إن المقاربة الصوفية هي المقاربة الوحيدة لطبيعة الشيء خطأ.

إن بهزاد Bihzad هو أحد أهم الرسامين في العالم الإسلامي، وقد عاش بين 1450 و1530. عمل بهزاد للتيموريين (1387 - 1502) أثناء مدة انحدارهم، وحين قرّروا دعم الرسم الفارسي ربما في محاولة لدعم هيبتهم في مكان من أكثر أجزاء العالم تنازعاً، حيث الإمبراطوريات والممالك المختلفة لم تتصارع على السلطة فحسب وإنما أيضاً على المكانة والنفوذ الثقافي. اتسم عمله بعدد من الخصائص، وعلى الرغم من وجود كثير من الرسوم التزيينية الحية المشكوك بمؤلفيها الأصليين، ووجود مواصفات فإن هذا يُضعف زعمنا بأننا نعرف بدقة ما هو أسلوبه. وعلى الرغم من أن عمله تمّ في سياق تقاليد الفن الفارسي، ثمة الكثير من الأصالة في إبداعه. فهو يعالج الشكل البشري لا كنمط عام من الأشكال وإنما كصورة شخص معيّن. إن عمله أكثر طبيعية وواقعية مما سبقه؛ ثمة معالجة أكثر تعقيداً للحركة وثمة اهتمام أيضاً بالأنشطة اليومية. يجب أن نشير إلى أن الرسوم التزيينية للمخطوطات كانت طريقة مهمة للتيموريين لكي يؤدوا دوراً أكبر في العالم الإسلامي الشرقي. ذلك أن تصوير ونشر صور قصورهم داخل تقاليد المنمنمات الفارسية ساعدهم في إقناع الآخرين أنهم حكام ملائمون للعالم الفارسي. وفي التقاليد الأولى لرسوم تزيينية كهذه نعثر على طريقة للقيام بالأمور مختلفة جداً عن عمل بهزاد. إن الرسوم التيمورية الأولى متكلفة جداً. فالأشكال مثالية، والمكان ذو بعدين، والألوان غنية وفنتازية، والأكثر أهمية من كل شيء ربما هو الغياب الكلي للحركة، نتيجة لالتزام بالنظام والتوازن. إن الخلفية تقليدية جداً، التقنية متكلفة، بحيث إن أي فكرة عن التصوير الصحيح للعالم تم تحاشيها. تشبه هذه اللوحات

في الواقع العروض المسرحية، وما تقدمه مسرحياً هو النظام الثابت للبلاط وللدولة التي يحكمها البلاط. إن البلاط مصوّر كمكان مكتمل، في تمام الاستقرار، وصُوِّرتْ أحداثه الدرامية كمثل صيد الحيوانات بعناية لكي تُظهر السيطرة الكاملة للنخبة حتى على الطبيعة.

من الخطأ القول إن عمل بهزاد مثّل انقطاعاً جذرياً عن الصّنف التيموري الأول، ولكنه أحدث تغييراً جوهرياً في التوجّه والتعبير. نوقش سبب حصول هذا التغيّر كثيراً في الأدبيات، وعُزي أحياناً إلى النفوذ المتنامي للصوفية وأحياناً إلى انهيار التيموريين أنفسهم. إن السبب الأخير غير مقنع. فالأنظمة الضعيفة التي في حالة انهيار يمكن أن تُمثّل جمالياً من زاوية تستعيد عظمتها؛ والواقع أن هناك دوماً تمسّكاً بالنزعة المحافظة في التصميم حين تكون الأزمنة سيئة. ذلك أن الأمن يسود في الأسرة، ومن أجل أن يُبدع المرء عليه أن يثق بالمستقبل. وظّف بهزاد تقنيات كاللون، والمكان ذي الأبعاد الثلاثة والاهتمام بالحركة. كان التركيز في السابق على الوضوح والتفاصيل، وكأن مسائل المنظور لم تكن لها أهمية في الرسم. وفي رواية أورهان باموق اسمي أحمر عُدَّ هذا الأسلوب الأقدم من الرسم على أنه يمثل وجهة نظر الله بالعالم، كجامد وثابت، بما أنه فوق الزمان والمكان. ولقد عُبِّر عن العاطفة والملامح تقليدياً بطرق نمطيّة، وكأن مظهر المشاعر وطبيعتها العابرة سوف يخلان بالتوازن الذي كان جزءاً من العالم البصري للتيموريين الأوائل. صوّر بهزاد الأفراد وليس الأشياء المجردة في لوحاته، وكانت هذه صور لأشخاص نستطيع أن نتماهى معهم، وليس لأنماط مثالية تمثل شيئاً له معنى ولكنه يكمن وراء البصري.

غالباً ما قورن بين الرسم الفارسي والشعر الفارسي، وهذا ملائم (انظر يارشاطر). هناك على ما يبدو تنوع كبير من السيرورات الشكلية التي تحدث داخل بنية الشعر، وكانت اللوحة التيمورية الأولى هي هكذا، إذ علينا أن نفهم الطريقة التي مُثّلتْ بها الأشياء، ونوع القواعد والتقاليد التي يتبناها الفنان. يصحّ هذا بالطبع على الفن كله، إذ لا يوجد شيء غير طبيعي كالطبيعية أو غير واقعي كالواقعية. وكما رأينا حين ناقشنا العمل الذي هو واقعي، يمكن أن يقدم للجمهور انطباعاً عن الطبيعة الغريبة للواقعي، وليس واقعيته. نبتسم حين نسمع الناس يخلطون بين الواقعي والفني، كما حين يقفز أحد المشاهدين إلى المسرح ويمنع الممثل من «قتل» ممثل آخر. إنه كما نعتقد لا يعرف القواعد، لأنه لا يدرك أن ما يشاهده هو تمثيل، وليس حياة واقعية. ولكن يمكن أن يُنظر إلى هذا بطريقة مختلفة جداً، ويمكن القول إن الشخص الذي يقفز إلى الخشبة فهم الأمر على نحو صحيح. إنه غير مستعد للجلوس ومراقبة الجريمة وهي تُرتكب، حتى كجزء من مسرحية، يرعبه ما يرى أنه سيحدث ولهذا يتدخل. ربما فقد الجمهور المثقف الذي يبقى جالساً القدرة على ربط ما يراه في حياته الشخصية بهذه الطريقة الدرامية. تمثّل المسرحية لهذا الجمهور تطهيراً حقيقياً لعواطفه ولكن المتدخّل شعر بأن هذه العواطف باردة فلم يقدر أن يبقى جالساً. يمكن القول إنه ارتكب خطأ، بما أنه لم يكن قادراً على الحفاظ على تلك المسافة الجمالية التي هي مهمة بغض النظر عن النظر إلى شيء ما جمالياً. من ناحية أخرى يمكن القول عن أعضاء الجمهور الآخرين إنهم سمحوا لمسافتهم الجمالية بأن تبعدهم حتى أخلاقياً عن ما يحدث أمامهم. ولقد نشأت هذه المسألة حين حلّلنا

بعض المواقف الإسلامية من الرقابة والفن. إن فكرة أن الفنان يجب أن يكون حراً لكي يعبّر عن نفسه بأي طريقة يتمناها تلائم الضمير الليبرالي، ولكن ليس بالضرورة الموقف الديني. سيدعو الليبراليون رجال الدين الذين يلحّون على وضع قواعد تعارض التجديف ضيقي الأفق ومتعصّبين. سيتهم رجال الدين الليبراليين بأنهم عاجزون عن رؤية أي شيء جدي بما يكفي لكي يُحظر لأنهم لم يعودوا يجدون أي شيء جدياً على الإطلاق.

يمكن أن يبدو هذا كأنه يبعدنا عن قصة الرسم التيموري. ولكنه في الواقع لا يفعل ذلك، بما أننا نقارن بين أسلوبين في الرسم: الأسلوب الأول، الذي فُصل وأضفي عليه طابع مثالي، والأسلوب الأكثر حداثة، الذي يمثّل أشكاله على أنها توجد في ما يشبه المكان الحقيقي. من المشوِّق القول إن عمل بهزاد عاطفيٌّ أكثر من اللوحات التيمورية الأولى لأنه، بخلافها، يرفض الشكلية ويفضّل تمثيل الأشياء ككائنات في المكان والزمان، في مكان وزمان يُمكن أن يمثّلا فيه. فبدلاً من أشكال سطحية ونمطية نحصل على شيء أكثر عمقاً، يشبهنا أكثر. يعدّ رسم بهزاد متفوقاً على ما سبقه بالنسبة إلى حساسياتنا الحديثة. فنحن نعيش محاطين بصور العالم، ونبحث إما عن مقاربة تجريدية ومفهومية كلياً للفن، وإما عن شيء واقعي. نتوقع فهماً لقواعد المنظور، على الأقل، والقدرة على تمثيل الحركة في اللوحة، وأكيد أنه يوجد ما هو أكثر من هذا في عمل بهزاد لا نراه في أعمال الفنانين التيموريين الأوائل. لا يعني هذا أن بهزاد أفضل منهم. فنحن نميل إلى التفكير بأنه متفوق لأن رسمه يشبه إلى حد ما الرسم الذين نحن معتادون

عليه اليوم، وأيضاً لأن بهزاد كان مجدداً. وهذا الأمر الأخير يُعدّ صفة مميّزة في الثقافة الحديثة، التي تثمّن الإبداع والاتجاهات الراديكالية الجديدة في الفن.

لا يقدم لنا هذا سبباً لكي نضفي على بهزاد قيمة أعلى من التي نضفيها على سابقيه، على الرغم من وجود أسباب أخرى جيدة لفعل هذا. إذ يجب أن ننظر بجدية إلى فكرة أن هذه اللوحات رُسمت لكي تزيّن الكتب، وأنها كانت صغيرة نسبياً. وهكذا فإن القراء وهي بالطبع يجب أن تُقرأ مع نص سينظرون بدقة إليها وسيكون كثير من الفراغ حولها لا يتعلق بما ينظر القارئ إليه. وإذا افترضنا أن هذه منمنمات، يمكن أن يُقال إن الأسلوب التيموري الأول أكثر نجاحاً، بما أن التصوير الواقعي للمكان الذي يركّز على التفاصيل الصغيرة لم يؤد إلى أي مكاسب مهمة. إن النظر إلى شيء ما صغير يؤثر في ما يُشاهد ويبسّطه، وهكذا ربما كانت الصور الأبسط مصممة لهذه الأداة على نحو أفضل من الصور الأكثر واقعية. ومن المحتمل أن الفنانين الأقدم أدركوا أن بث رسالة بسيطة في منمنمة أكثر نفعاً من تعقيد التصوير الواقعي لمشهد، ذلك أن التصوير الواقعي، حين يُرى من منظور قريب، يمكن ألا يظهر واقعياً مطلقاً. فالمقياس الصغير يُقصي المقياس، وعليه ربما كان المكان ذو البعدين الذي أبدعه الفنانون التيموريون الأوائل ملائماً تماماً لسياق من هذا النوع.

يجب أن ننظر أيضاً بجدية إلى حقيقة أن هذه الرسوم صُمّمتْ لكي ترافق النص في الكتب. فقد طُوِّرتْ هذه التقنية مع مرور الزمن، وفي

البداية كانت الصور تتبع النص، ومع مرور الوقت صارت أكثر حرية ويتخيل المرء في كثير من النصوص أنه نُظر إلى الصور وأعجب بها من دون النص. مع ذلك إنها هناك لتزيين النص، ويتخيل المرء أن قارئ النص يفحص الكلمات والصور معاً. إن الكلمات تُقرأ، والصورة يُنظر إليها، أو العكس، ولكن النقطة الجوهرية هي أنهما يترافقان. وهكذا فإنه ليس على الصورة أن تُنجز العمل كله، فالكلمات هي هناك لكي تساعدها، ويمكن أن يعتقد في تلك الظروف أنه من الملائم إنتاج فن وفق صيغة ما، بما أن الكلمات تحتوي تفاصيل العمل وبعده العاطفي. وإذا وضعنا الكلمات في الصورة فإن هذا سيرهق الحساسيات الجمالية للقارئ، بما أنه يخلّ بالتوازن بين الصورة والنص. إن التوازن هو بالطبع مبدأ في غاية الأهمية في الفن الفارسي. وعلى الرغم من أن لوحات بهزاد يمكن أن تعمل في عزلة عن النص، فإن السؤال الأساسي هو إن كانت تعمل جيداً مع النص.

وكما رأينا، كان أحد التفسيرات لواقعية الرسم المتنامية هو الدعم المتزايد للصوفية. عانت المواقف الأكثر شكلية من الرسم على يد الصوفية بما أنها شدّدتْ على مواصفات مثل الكياسة، والبسالة العسكرية، والطبقية الاجتماعية، والأفكار المعادية لأنماط التصوّف الكثيرة. دافعتْ الصوفية عن أسلوب حياة أكثر سهولة وأقل شكلية، ورفضتْ الفروق بين الناس على أساس موقعهم الاجتماعي. من ناحية أخرى، يمكن القول إن اللوحات الأولى تمتلك في داخلها صفات يمكن أن يُعتقد أنها جذابة للصوفيين. إنها لازمانية، مثلاً، لا يوجد إيحاء بأي

شيء يحدث فيها، أو على الأقل لا شيء فيها ممثّل على أنه يتغيّر. تُقدِّم صورَ نظامٍ تام، صورَ عالم مثالي يحدث فيه كل شيء وفق منطق يكمن خارج العالم. إن لهذه الأفكار كلّها صلة بالتصوف مهمة، كما يمكن أن يظن المرء، وحتى خصائص الرسوم الملأى بالطبقة الاجتماعية والسياسية يمكن أن تُمنح تأويلاً روحياً أكبر. ما الحاجة إلى تمثيل الأشياء واقعياً إذا كان مبدأ الصوفية هو أن معنى العالم يكمن خلف العالم؟ إن إحدى المتع التي نشعر بها حين نرى الرسوم التيمورية الأولى هي أننا نكوّن انطباعاً أن الجميع ينتظرون حدوث شيء ما من أجل جعل السيرورة كلّها تعمل، أن جميع الفاعلين مجتمعون وينتظرون في الأجنحة. يمكن أن يعد هذا معبراً عن فكرة أننا نعتمد على نحو كامل على قوة خارجية لكي تسمح لنا بأن نعمل ولكي تسمح للعالم بأن يشتغل. يقترح الصوفيون أننا يجب أن نفهم اعتمادنا الكلي على الله، وأحد أهداف الصوفية هو المساعدة على تذكيرنا بهذه الحقيقة.

نبّهنا إلى السمة الأخرى لهذه الرسوم الأولى، التي هي طبيعتها المنهجية. فهي تمثّل العالم كنسق، وهي لا تبذل جهداً لكي تقدمه واقعياً. فالوجوه بلا عاطفة وهي تبدو متشابهة كلّها، أو على الأقل تستدير إلى الجهة نفسها، بغطاء متماثل للرأس. إن إيماءات اليد هي في الحد الأدنى، والملابس ملفوفة على نحو كامل حول أجساد لامرئية. إن الطبيعة موجودة، ولكن بألوان ومشاهد علاقتها ضئيلة مع الطبيعة الحقيقية. ويُعثر على كثير من المعاني الرمزية المتضمّنة في النص المرفق، ولكنّ مظهراً واحداً لها لا يوجد في النص هو فكرة الانسجام

في اللوحة. إنها ليست كالعالم الواقعي الذي تحدث فيه أنشطة مختلفة. تمثل هذه الرسوم العالم المثالي الذي فيه كل شيء متصل، وفيه الوجود واحد، ويُعدّ واحداً. وإذا اعتقد المرء أن كل شيء هو في الواقع جزء من الله فإن هذه الرسوم إذاً هي في الحقيقة أكثر واقعية من الرسوم التي تقدم رؤية أكثر دقة لكيف يبدو العالم؟

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو كيف يستطيع المرء أن يرى الوضوح كمظهر مهم في الرسم، بما أنه شيء لا يشاطر به الرسم أي أداة فنية أخرى؟ يمكن أن تُعدّ الواقعية أدبية، بما أن وهم العمق الذي تسخّره يسلك المشاهد في سياقات متنوّعة. ولكن الصور في الكتب المزيّنة بالرسوم ليست هي التي تقدّم القصة، إن ما يقدّم القصة هو القصة، ويكمل وضوح الصورة حيوية وأرضية النص. إن الواقعية التي نستشفّها في رسوم كهذه يمكن أن تُنتقد بأنها غير نقيّة، وتضيف الكثير من العاطفة إلى التركيب الثنائي للصورة والنص، ومن ثم تقود إلى مُنتج غير مقنع في النهاية. يمكن أن نفضل تركيباً بارداً حيث الوجه كتلة مستطيلة الشكل وكثير من الأشياء في المكان غير واضحة. وبدلاً من التفاصيل لدينا أشكال وألوان بسيطة، لا نرى أجزاء جسدية أو أي شيء آخر قابل للتحديد في اللوحة. يمكن أن نستشفَّ أن الفنان يريد التركيز على الأشكال والألوان، وهو مستعد للتخلي عن تفاصيل أخرى من أجل أن يسمح لهذا بالحدوث. إذا تخيّلنا أن هذه اللوحة يجب أن تعمل بنفسها نستطيع أن نرى أنها تتطلّب قواعد كاملة للنظر يجب أن يُتقنها المشاهد قبل أن يستطيع فهمها، كما تفعل اللوحات جميعها.

ولكن إذا رُسمتْ لكي ترافق النص، فإنها ستكون متاحة أكثر للجمهور، بما أن التفاصيل المفقودة هنا ستوجد في النص نفسه.

لنحاول مقارنة لوحة يُنظر إليها من وجهة نظر إشراقية، ومن وجهة نظر مشائية. ما هي السيرورات الجمالية المختلفة التي يُلاحظ أنها تعمل في كلٍّ منهما؟ إن اللوحة المشائية خيالية، ولكنها خيالية بمعنى ربط الأجزاء المختلفة لسيرورة التفكير من دون كشف الروابط جميعها. إن فن الخط الذي يُقدم دوماً على أنه إسلامي على نحو نموذجي هو المثال الجيد للفن المشائي. إن المثال الآخر الجيد هو الفن حيث تمثيل العالم مُدرك على نحو جليّ كرمز لبنية أعمق تكمن خلف المظهر ولكن بمعنى كونه مظهراً لتنظيم العالم، وليس شيئاً يكمن وراءه.

إن الفن الإشراقي أكثر خداعاً. فهو يتبنى موقفاً واقعياً واعياً للذات إزاء ما يمثّله، ولكننا نحصل من ذلك التمثيل على انطباع عن وجود نظام إلهي في عالم الحياة اليومية. ويرى ابن عربي، الذي أحدث تأثيراً كبيراً في فكر ملا صدرا أن السبب في هذا أن العالم الحقيقي لا يقع وراء العالم العادي، وإنما يسري فيه. فالعالم العادي جزء من العالم الحقيقي، وإنكار حقيقة العالم العادي يعني الفشل في فهم طبيعة التوحيد الإلهي. يقود هذا إلى نمط من الفكر يشدد على أهمية عالم الحياة اليومية، بينما يدرك في الوقت نفسه أن عالم الحياة اليومية يجب ألا يُرى كشيء عادي فحسب. إنه عادي وفائق للعادة في آن واحد، والمشكلة النفسية التي يعرضها هذا علينا هو احترام مظهري الواقع كليهما فيما نركز فقط على عالم واحد من التجربة. نستطيع

الإشارة هنا إلى الجدل الذي دار حول كتاب نهج البلاغة، العمل الأدبي الإبداعي الرائع الذي حاول موازنة الزهد مع موقف ملائم من عالم الحياة اليومية. ينتقد نهج البلاغة الإفراط، ولكنه ينتقد أيضاً عدم الاهتمام بالحياة الدنيا؛ وعلى غرار الإسلام يحاول أن يخلق توازناً بين هاتين المقاربتين. ولكن هذا النوع من التوازن من الصعب إيجاده، في حياتنا أو في فكرنا، لأننا نميل إلى طرف أو آخر. نميل إلى عدّ أن لهذا العالم أهمية كبيرة، أو يمكن أن نرفض هذا العالم ونبجّل العالم الآخر، العالم الذي وراء هذا العالم، ونعدّه العالم الوحيد الجدير بالتفكير. وفي هذه الرسوم نستطيع أن نرى هذه المقاربة مجسدة في صور تمتلك سمات هامشية توحي بأن الصورة والنص هما مظهر واحد لما يجري هنا. إن كثيراً من الصور التزيينية هي هكذا؛ إنها تخترق إطارها إلى النص، والعكس هو الصحيح.

إن بعض اللوحات واضحة تماماً بينما الأخرى أكثر غموضاً. ينسجم بعضها مع السيرورات المشائية للتفكير لأنها تجسّد سيرورة التفكير نفسها، هدف السيرورة كله والنتيجة التي تمضي نحوها السيرورة. وهكذا نرى تعاقباً للأحداث، ونكون قادرين على فهم لماذا تحصل في ذلك الترتيب. لكنّ بعض الصور غامضة، وتعمل على مستوى خيالي أكبر. إن النتيجة متضمنة في ما نراه، ولكنها ليست حتمية، ونستطيع أن نتخيّل نهايات مختلفة للمشهد في تنوّعات كثيرة. إن الأشخاص في المشهد مندهشون مما يرون، لأنه غير عادي وأيضاً لأنهم لا يمتلكون إلا فكرة قليلة عن كيف سينتهي، وبما أن الفكرة مهمة جداً في علم

النفس الإشراقي فإن النتيجة ليست بالضرورة متضمنة في الأحداث التي تسبقها. هذا لأننا يجب أن ننتظر لكي نرى ما يحدث، أيّ إشراق سيكون متاحاً وأين سيكون.

إن الاعتراض الإشراقي الخاص على المفهوم المشائي هو تركيز المشائيين على العقل النظري. ففي الفكر المشائي لا يوجد إقرار بالعلاقة بين معرفة الله ومعرفة النفس، وهذا شيء له أهمية كبرى للإشراقيين. ثمة مقاطع كثيرة أشار إليها السهروردي والرومي في النص الذي عدّاه مهماً نهج البلاغة تصف ضياع النفس، ويُعنى بهذا أننا نتوقف عن معرفة من نحن، ونركّز على أجزاء من أنفسنا لا تكوّن جوهرنا، ناسين من نحن في الحقيقة. يروي الرومي قصة ساحرة عن رجل يبني منزلاً، ويقوم بكثير من الخطوات الحريصة لتشييده على نحو ملائم، يشتري المواد، يجمع العمال، يفحص جودة البناء، ولكن بعد أن يبني المنزل يدرك أنه بُني على أرض لا يملكها، أي أنه أمضى وقته في مهمة لا تجلّي روحانيته ولكنها بالمقابل تلبّي حاجاته وطموحاته المادية. وعليه، يرى المفكرون الإشراقيون أن النفس والفكر البشريين لا يمكن أن ينفصلا عن جذورنا في عالم خلقه الله، ولا يمكن أن يُعدَّ علم النفس مسألة تقنية صرفة. نفكّر بالطريقة التي نفكّر بها بسبب الطريقة التي جُبلنا عليها، وتجاهل هذا يعني ارتكاب خطأ فكري وروحي في آن واحد.

يتجلى هذا على نحو جميل في فن تلك المرحلة، في الشعر والأدب بالطبع، وفي الرسم أيضاً. إن إحدى خصائص الفنون البصرية، وخاصة داخل التراث الفارسي، هي أنها بعيدة عما يمكن أن يتوقعه المرء من ثقافة تتسم بالتزامٍ بالتصوف. ثمة تركيز قليل على تمثيل

أسرار خلف المظاهر، أو أسرار عالم آخر يقع وراء هذا العالم، وهناك استخدام قليل جداً للنور والظل كأداة تقنية. والواقع أن اللوحة تتجنّب الغريب وتركّز على العادي، تتحاشى الغامض وتعانق الدنيوي، ولقد قلنا إن السبب في هذا هو سمة مهمة في الفكر الإشراقي، وهي أن الروابط بين هذا العالم والعوالم العليا متواصلة وبعيدة عن الغموض. نصل إلى العالم الآخر ليس عبر إنكار هذا العالم، ولكن عبر فهم كم العادي فائق للعادة. حين تحدث أمور فائقة للعادة، نستطيع في الغالب أن نعثر على منطق لها هو بطريقة أخرى غير مرئي. مثلاً، إذا كانت المخلوقات الطائرة قادرة على حملنا في الجو يمكن أن نطير، على الرغم من أن صور الحيوانات الطائرة يمكن أن تكون غير عادية، إلا إذا كانت مخلوقات طائرة معتادة. إذا تتبّعنا القصة ندرك أن هذا الطيران يأتي عبر التمسك بدعامة ورفض الفرصة في تلك المناسبة لفعل الشيء العادي، كالكلام وفتح الفم، إذا كان الحيوان يتمسك بأسنانه. يجب أن نتمسك كلنا بما هو موجود كي يساعدنا ويدعمنا، وإذا فعلنا هذا سنحلّق، سنترك خلفنا ما يربطنا بالأرض. عندما نعود إلى إيمان سوي بقوانا ونفتح أفواهنا، نسقط. هناك الكثير من النصوص ترافقها صور تزيّن قصصاً كهذه. وفي ظروف جديدة جذرياً يجب أن نتجنب سلوكنا المعتاد إذا كان يجب أن نحيا ونزدهر، كما يشير المعنى الضمني.

إن وجهة النظرالإشراقية أكثر طموحاً من المقاربة المشائية، بما أن الأخيرة تضع حداً للفكر البشري هو العقل الفاعل، وتجعل الخيال مقتصراً جوهرياً على نطاقه الابستمي. إن فكرة الخيال مهمة لكلٍّ من مدرستي الفكر، وتقدم لنا وسيلة مفيدة للتفريق بينهما. بالطبع، يفسح

هذا المجال لنشوء سؤال آخر أكثر تعقيداً: كيف يستطيع المرء أن يميّز بين وجهة النظر الإشراقية في كيفية التفكير والنظرة الصوفية؟ إن الفلسفة الإشراقية تقع، بطرق ما، بين الصوفية والمشائية، ولكن حين يتعلق الأمر بنقاش طبيعة الفكر فإنها أقرب إلى الأولى من الثانية. إن التفسير المشائي لا يخدم إلا في وصف الملكات الدنيا، وهكذا فهو محدود جداً في وصف خصائص فكرنا. إن الطرق المختلفة التي نقرأ بها الصور تهدف إلى إظهار هذا، وإذا كانت مقنعة ستكون قد بينت بعض الفروق الجمالية بين المذهب الإشراقي والمذهب المشائي في الفلسفة.

9

تأويل الفن، تأويل الإسلام، تأويل الفلسفة

كم تاريخ الفن مهمة بالنسبة إلى الفن؟ هل من الممكن أن نفهم الفن من دون فهم تاريخه، وسياقه؟ ولكي نفهم فلسفة الفن، هل من الضروري أن نفهم التاريخ الذي يحيط بالنظرية؟ هذه أسئلة منهجية مهمة جداً، وينبغي أن نقول شيئاً ما عنها، بما أن صيغة التحليل تعتمد على القرارات التي اتُخذت عن المنهجية.

ثمة حجة مشهورة تقول إن التاريخ والسياق غير ضروريين لفهم الفن، وهذا يروق للقائلين بالمغالطة القصدية intentional fallacy [1]. إن المغالطة، إذا كانت مغالطة، هي التفكير في أن معرفة تاريخ عمل فني تساعدنا على فهمه أو تذوقه كشيء جمالي. وعلى الرغم من أننا نعتقد أن معلومات من هذا النوع مساعدة، فإنه قيل إننا نستطيع أن نتذوق عملاً فنياً جمالياً دون أن نعرف أي شيء عن تاريخه،أو من أين أتى، ومن أبدعه، ولماذا. سيقول أولئك الذين يعتقدون أن المغالطة القصدية intentional fallacy هي مغالطة، إن معرفة التاريخ والسياق جوهرية ومفيدة في ذاتها، ولكنها لا تضيف أي شيء إلى العمق الجمالي لفهمنا للعمل نفسه.

1- (الطبعة الإنجليزية). المغالطة القائلة بأن معنى العمل الفني تحدده مقاصد الفنان قاموس كمبردج للفلسفة

يهتمُّ كثير من الكتاب الحديثين عن الفن الإسلامي بالتاريخ بدلاً من النظرية وفلسفة الجمال. يشمل هذا الذين يكتبون عن الفلسفة الإسلامية. هناك أسباب جيدة لهذا. يحتاج المرء إلى عدّة بحثية مهمة لقول أي شيء جوهري عن الفن الإسلامي، وعن الفلسفة الإسلامية. لا يوجد إلا بعض النصوص المتاحة في اللغات الغربية لقراءة الأعمال نفسها ومناقشة سياقها الثقافي. ويجب أن يُقال إنه لا يوجد إلا بعض التحليلات النقدية نسبياً لهذه الأعمال وخاصة الرئيسة، وهكذا فإنه مطلوب من القراء أن يمتلكوا درجة معيّنة من المهارة التأويلية واللغوية. إن الخلفية اللاهوتية لهذه الآثار والنصوص هي في الأغلب غير مألوفة وهذه يجب أن تُشرح، وبما أن كثيراً من الفنانين الرئيسين داخل العالم الإسلامي كانوا مهتمين بعلم اللاهوت، فضلاً عن ذكر الصوفية والفقه، يحتاج الأمر إلى بعض العمل لتحديد الطبيعة الدقيقة لما يجري. سيتوقّع المرء أن الناقد يجب أن ينظر طويلاً وبجهد إلى السياق الذي نشأت داخله هذه الصور والنصوص، من أجل أن يبرهن كيف تعمل الموضوعات والحجج وأي وظيفة تؤدّيها.

سأشير إلى مشكلة خَطِرة نشأت نتيجة لهذه المبادئ القيّمة جداً، وهي أن الفلسفة الإسلامية غالباً ما عدّ أن لها قيمة تاريخية وليس فلسفية. كُرِّر الكلام نفسه عن الفن الإسلامي، وقيل إن له أهمية ثقافية وليس جمالية. إن كثيراً من المعلقين على الفن الإسلامي يحطون من قيمته الجمالية، مشيرين إلى حدود في إبداعية الفنان وإلى غياب النُضج في الأسلوب. ربما كان هذا مفاجئاً من أشخاص خبراء في هذه

الأعمال الفنية، ولكن المعنى الضمني هو أن الفن أكثر أهمية من وجهة نظر تاريخية منه من وجهة نظر جمالية بحصر المعنى.

فيما يتعلق بالفلسفة الإسلامية، كان هذا ناجماً، إلى حد ما، عن التأثير الطويل، والذي هو برأيي مهلك، لـ «ليو شتراوس» وأتباعه الكثيرين، الذين قالوا إن الفلسفة الإسلامية تستند إلى شفرة سرية يجب أن تُفكّ قبل أن يمتلك المرء أي أمل لفهم نصوصها. ومن العوامل الأخرى أن الفلسفة الإسلامية لا تبدو فلسفة عادية، وإنما شيء أكثر ارتباطاً بالقانون والدين، وهكذا حُللت على نحو ملائم على يد الخبراء في ذلك المجال.

يمكن قول الكلام نفسه عن الفن، بالطبع. يمكن أن ننظر إلى قطعة خزف من ثقافة لا نعرف عنها أي شيء ونستجيب لجمالها ولمعانها بطرق تترجم خلفيتها الثقافية على أنها غير ذات صلة بأي شخص سوى المتخصص في تلك السمات الخاصة بها. يقودنا هذا إلى نقطة جوهرية في المقارنة بين الفلسفة والفن، وأعني أننا نميل إلى التفكير في أنه إذا كان من المستحيل تذوق عمل فني من دون فهم الكثير من تاريخه، فإنه يكون عندئذ عملاً فنياً متدنياً. أتذكر حين كنت أدرس في جامعة في إنكلترة، أنني حضرت محاضرة حول الشعر الميتافيزيقي الإنكليزي، أكّد المحاضر فيها أن إمضاء المرء لكثير من الوقت وهو يعمل على إلماعات هذا الشعر الغامضة عنا كما كانت غامضة عن معاصري الشعراء، هو نقد حقيقي لهذا الشعر. لا حاجة الآن للدخول في هذا الموضوع الدقيق، ولكن هناك نقطة جدية هنا. نميل إلى التفكير

في أن الفن الذي لا يعمل إلا بعد شرح مطوّل ليس الفن الأفضل. وعلى غرار نكتة لا يمكن أن يفهمها المرء إلا بعد معرفة كثير من المعلومات عن سياقها، فإن الفن الذي لا يُفهم إلا بعد إضافة شيء آخر إليه، يفقد الكثير من تلقائيته وشخصيته. يمكن أن يُصنّف على أنه ثانوي، وممتع ولكن ليس من المرتبة الأولى.

أيجب أن نقول الأمر نفسه عن الفلسفة؟ يبدوالجواب تأكيدياً، لأن الفلسفة الأعظم تقدم لنا أفكاراً وحججاً من الصعب أن تُقوّم منطقياً بذاتها، ولكنها ليست صعبة الفهم. يمكن أن يبدو ذلك الزعم خاطئاً، وكأنه يؤكد أن الأفكار المحورية للفلسفة سهلة، غير أنها ليست كذلك. ولكن من السهل فهمها، بالمجمل. لا يجوز إلحاق الأذى بالرجل الطيب، إن الحدس من دون مفاهيم يكون أعمى، يفكر الرجل الحر بالموت، هذه بعض المقولات الرئيسة لفلاسفة عظماء، وهي واضحة. إن الأفكار والحجج الأكثر تعقيداً وصعوبة تبدأ في الواقع كفرضيات بسيطة، من ثمَّ يُشتغل بها في أوقات مختلفة إلى أن تصبح معقدة جداً. تبدو هذه المقولة مغرية ومحيّرة وربما هي التي تنقذ السيرورة، ولكن ما هو جوهريٌّ في المقولة هو أنها يمكن أن تُفهم، أو تُفهم ظاهرياً، من دون الحاجة إلى الإفراط في ترتيب خشبة المسرح.

لهذا يمكن أن نشتبه بدور التاريخ في فهم الفلسفة: ألا يعقّد المقولة المحورية أو الإشكالية، ويجعلها أقل وضوحاً ومن ثم أقل ملاءمة للتفكير الفلسفي؟ يمكن القيام بالتعليق نفسه على عمل فني أيضاً: إن التركيز على المسائل المتعلقة بتاريخه تبعد انتباهنا عن المعنى المحوري للعمل،

أو ما يُمكن أن يُرى كمقولته المحورية. يدخل التاريخ اهتماماً لعدد كبير من المقولات الأخرى، ويتضمن دراسة تفاصيل الخلفية التي يمكن أن تعقّد ما يقصده العمل. وهنا يفرض سؤال جوهري نفسه وهو: إن كان التاريخ الذي يمنحنا معلومات أكثر يعمّق فهمنا للمسألة أم يجعلها أكثر تعقيداً؟ ما أشير إليه في الفلسفة الإسلامية بأنه الفرق بين التفصيل الأفقي أو التفصيل العمودي. يضيف الأول المزيد من الحقائق أو الخلفية فقط، بينما ينتج الثاني منظوراً جديداً حول للموضوع، يدخل في جوهره، ولا يبقى في محيطه فحسب. يمكن أن يكون العمل الفني مؤثراً حتى إذا لم نفهم كل شيء، أو أي شيء، عن سياقه، وتُعجبنا أعمال أصولها مجهولة عندنا على نحو كامل. ويصح هذا كثيراً على شيء طبيعي؛ يمكن أن نعثر على حجر له شكل ولون جميلان، أو يمكن أن يذهلنا غروب الشمس ويدفعنا إلى الصمت، ومع ذلك يمكن أن لا نفهم أي شيء عن هذه الظواهر من وجهة نظر علمية. إنها هناك فحسب، بقدر ما يهمنا الأمر، وهي تعنينا جمالياً، فحسب.

يشعر كثير من الذين يعملون في مجال الفلسفة الإسلامية أنه من الجوهري أن يشرحوا على نحو مفصّل الخلفية التاريخية لنص معيّن يقومون بدراسته. وبالفعل، هناك مدرسة مهمة على الرغم من أنها لم تعد مهيمنة في التأويل تقول إنه إذا لم يفهم المرء الطريقة التي أخفى بها كتّاب الفلسفة الإسلامية آراءهم الحقيقية في أعمالهم فإنه لن يحظى بفرصة فهم ما يتحدث عنه هذا المجال من الفلسفة. إذا كانت تلك المدرسة على صواب فإنه سيكون بالطبع من الصحيح عندئذ أنه

من دون فك الشفرة، فإن معنى النص لا يمكن أن يُفهم. ولكن لا يوجد شفرة للفك، كل ما لدينا هو حجج المفكرين أنفسهم. نحتاج بالطبع إلى فهم ما رأوه على أنه المسائل الأساسية في عصرهم، ومن دون هذه المعلومات سيكون من الصعب معرفة ما يتحدثون عنه. وبما أن كثيراً منهم يعملون داخل إطار فلسفي هو غامض نسبياً عنا اليوم، وهو إشكالية الأفلاطونية المحدثة، نحتاج إلى بعض الفهم لمسائل ومصالح الأفلاطونيين المحدثين، ولكن كل ما يعنينا هنا هو أننا نحتاج إلى فهم الطريقة الخاصة التي صاغ بها الأفلاطونيون المحدثون الحجج الفلسفية العادية. كيف نظروا إلى المكان والزمان، مثلاً، أو ما هي آراؤهم عن طبيعة الذهن؟ نستطيع أن نكتشف الأجوبة على هذه المسائل عبر دراسة مؤلفاتهم، وعندها يمكن أن نسأل السؤال الأساسي: ما أهمية أجوبتهم فلسفياً؟ كان لأجوبتهم أهمية تاريخية فحسب فإن هذا يعني أنه ليس لديهم شيء مهم أو جديد لكي يسهموا في المجادلات حول المسائل الفلسفية التقليدية، ولا أعتقد أن هذا صحيح. دعوني أضرب مثلاً.

إن فلسفة اللغة لدى ابن رشد غنية ومهمة على وجه الخصوص. لننظر إلى حجته أن هناك خبراء في استخدام اللغة، والخبراء الأفضل هم الفلاسفة. يقول إن السبب في هذا هو أن الفلاسفة يفهمون المنطق الذي يكمن في اللغة عموماً، وهكذا فهم أفضل الأشخاص لحلّ المشكلات حيث تبدو اللغة غامضة ومستعصية. ما يدور في ذهنه هنا هو مسائل لاهوتية في الحقيقة، حيث نعاني صعوبات في فهم معنى النصوص، ونتساءل أي نوع من التفسير ينبغي أن يُطبّق. نستطيع أن نسأل الناس

العاديين، وعلماء الفقه، وعلى الأرجح سنسأل هؤلاء الأشخاص كلّهم، ولكن الذين يفهمون المنطق الكامن خلف نصوص كهذه هم العارفون. يستند ابن رشد في وجهة نظره إلى نظرية أن اللغة العادية تستند إلى المنطق، وهكذا فإن أولئك الذين يفهمون المنطق، يفهمون بنية اللغة العادية. إن إحدى الطرق التي يدافع بها عن وجهة نظر كهذه هو عبر الإشارة إلى الحجج المنطقية التي تكمن في اللغة، ويقول أيضاً إننا يجب أن نقوّم لغة كهذه من زاوية قدرتها على البرهنة على نقطة، للسماح لنا بالوصول إلى استنتاج من المقدمات على نحو صحيح.

تملك هذه الحجة تاريخاً طويلاً في الفلسفة الإسلامية، بدءاً بالفارابي وطُوِّرتْ بطرق متنوّعة. هل نحتاج إلى فهم الحجة؟ كلا، نحن نعرف هذه الحجة من الأزمنة الحديثة، ويمكن ألا نملك فكرة عن تاريخها الطويل. لنتحدث بإيجاز عن ما يعده ابن رشد حججاً داعمة لهذه الفرضية. يقول إننا نذهب إلى طبيب بما أننا لا نملك معرفة طبية لكي نعالج أنفسنا، ونذهب إلى محام لأننا لا نملك معرفة قانونية لكي نحل مشكلاتنا القانونية بأنفسنا. أي نحتاج إلى خبير في مجال معيّن، ونطلب من ذلك الخبير حل مشكلاتنا. ونحتاج بالطريقة نفسها تماماً في مجالات معيّنة في الحياة إلى مساعدة الخبراء، وعليه، فإن اللغة تحتاج إلى مساعدة خبير، حين تنشأ المشكلة، والخبراء هنا هم الفلاسفة. وإنه لمن الدالّ هنا أن ابن رشد وُلد كطبيب ومحام، ومن ثم فإن إشارته إلى مجالات الخطاب هذه كان مهيأة مسبقاً. كيف حسّنتْ هذه المعرفة فهمنا لحجته؟ لم تحسّنه مطلقاً.

صارتْ حجة ابن رشد أكثر تعقيداً، لأنه عرض وجهتي نظر في اللغة يمكن أن تبدوا متناقضتين. من ناحية، يقول إن المنطق يكمن في اللغة، وحتى الشعر في جوهره منطق. من ناحية أخرى، يقول إنه لا يوجد خطأ في استخدام اللغة بطرق متكلّفة وخيالية، أي حين يكون المنطق خفيّاً. والواقع أننا نستخدم اللغة هكذا في معظم الأوقات، وهذا مقبول على نحو كامل بما أن أنشطتنا بالمجمل لا تتطلب دقة، ذلك أن الدقة تعرقل الفهم، ويجب تجنبها. نحن جميعاً قادرون على أن نكون دقيقين في مجال خبرتنا، الجميع تقريباً قادرون على ذلك، وهناك نشاط معيّن يفهمونه. إن الفلاسفة يفهمون المنطق الذي يكمن في اللغة، ولكن هذا لا يعني أنهم قادرون على حسم الجدل في تلك المجالات المختلفة، إذ إنهم يفهمون المنطق الكامن، لكنّهم غير قادرين على العمل من العمق إلى البنية السطحية. ولنضرب مثالاً كان معروفاً في ذلك الوقت. يعرف الفليسوف والنبي الأشياء نفسها، ولكن النبي وحده يملك المهارة العملية لإيصال المعرفة إلى الجماهير التي تحتاج إلى تلقيها. وهكذا، إلى حد ما، يمكن أن يكون الجميع خبراء في مجالات اهتمامهم وتجاربهم، وما يعرفه الشخص العادي هو معرفة حقيقية، ولو كانت أقل دقة ربما من فهم أشخاص آخرين للمجال نفسه.

ما يهدف ابن رشد إلى قوله من استخدام هذه النظرية هو أن أعضاء الجماعة الإسلامية المختلفين يمكن أن يفهموا القرآن بطرق مختلفة، ولكن هذه كلها حالات فهم مختلفة للنص ذاته، تمثل مقاربات مختلفة للاستنتاج نفسه. إن هذه المقاربات صالحة، كما يتوقّع المرء،

بما أنه سيكون من غير العادل أن يخلقنا الله على نحو مختلف ثم يقدّم لنا مدخلاً متساوياً إلى الحقيقة. من ناحية أخرى، سيكون ملائماً لله السماح لأشخاص مختلفين بأن يروا أشياء مختلفة، بالطريقة نفسها، قد يكون بعض الناس بعيدي النظر، وبعضهم الآخر قصيري النظر، ويمكن أن يرى بعضهم جيداً في الظلام، وهكذا دواليك. (إن مشكلة الأشخاص الذين لا يستطيعون أن يروا مطلقاً يجب أن تُنقل، كما هو مفترض، إلى مشكلة الشر!) فالفيلسوف يعرف على نحو أفضل من أي شخص آخر أن يؤول المقاطع الصعبة في النص، ولكن صانع السلة يعرف على نحو أفضل من أي شخص آخر كيف يصنع السلال. ومن الجلي في كثير من المواقف أن النوع الثاني من المعرفة سيكون قيّماً أكثر من الأول.

يهدف ابن رشد من استخدام هذه النظرية إلى القول إنه لا يوجد تضارب جوهري بين الإسلام والفلسفة، وإن كليهما طريق إلى الحقيقة، وبالفعل إن الفيلسوف هو الذي يفهم الدين على نحو أفضل، بما أن الفيلسوف وليس الفقيه يستطيع أن يفسّر على نحو آمن المقاطع الصعبة في الكتب الدينية. هذا لأنه في الوقت الذي كان يكتب فيه عمله الفلسفي كان يُهاجم في الأغلب كمعارض للدين، بما أنه قدم نسخة بديلة ومناقضة للحقيقة الإسلامية، وأراد أن يقدم حجة للدفاع عن الفلسفة. وبما أن هذه معلومات إضافية مهمة، هل تؤدي أي دور حيوي في الحجة؟ لا تؤدي دوراً حيوياً؛ فالحجة تعمل أو لا تعمل على نحو كامل جيداً دونها.

في الفلسفة والفن الإسلاميين حجج وموضوعات من المستحيل فهمها من دون العودة إلى التاريخ بما أنها كُتبت وقُدّمتْ بطرق غير مألوفة لأولئك الذين لا يعرفون التاريخ. إن جزءاً مما يمكن أن يُدعى بالتاريخ هو بالطبع دين الإسلام، وكثير من الحجج والأشكال التمثيلية كُتبت ورُسمت داخل لغة أو أسلوب ذلك الدين. لا يتبع، على أي حال، أن تلك الحجج والصيغ هي دينية كلّها.

لماذا قُدّمتْ الفلسفة الدينية في الأغلب على أنها وظيفة دينية أكثر مما هي فلسفية؟ إن السبب يعود، إلى حد ما، إلى أنها مورست من قبل أولئك المنخرطين مهنياً في الدين، ومن مصلحتهم تقديم الحجج في قناع ديني، بما أنه يبدو عندئذ وكأن المادة منظمة على نحو ملائم لمعالجتهم لها. يعني هذا أيضاً أن المادة يمكن أن تُقدم بطريقة يمكن أن تُلهم الجمهور القيام بالفعل أو الإيمان، ومن أجل هذا إن إدخال أدبيات تاريخية ودينية محددة مفيد. إن حقيقة أن الحجة يمكن أن تُقدم بهذه الطريقة لا تبرهن أنه يجب أن تُقدم.

أليست نمطاً من الإمبريالية الفلسفية فكرة أن هناك نوعاً واحداً من الفلسفة وحقب تاريخية تقدم النوع نفسه من الحجج بطرق مختلفة قليلاً، ولكن من دون فروق جوهرية؟ عندها يكون الفلاسفة هم الذين يقومون بإنهاء التشوش والوصول إلى الجذور الحقيقية للمسائل، وليس هذا دوراً يشعر الفلاسفة بالخجل منه، وربما ليس مهمة يرغبون بالقيام بها. يبدو وكأن الفلاسفة يقولون لكل فرع آخر:«أنت تحاول بطريقتك المشوشة أن تعبّر عن أفكار وحجج عامة، والفلاسفة هم الوحيدون

الذين يملكون الكفاءة للتعامل معها. ستحاولون على ما يبدو أن تفهموا الأفكار والحجج عبر ربطها بحقب تاريخية محددة وأنساق فكرية محلية، في حين سنتبنى وجهة نظر أكثر شمولاً، ونفحص بنية الحجج نفسها». يبدو هذا وكأنه الاستنتاج الوحيد الذي يمكن الوصول إليه، ونذكّر أنفسنا مرة ثانية بالتماثل مع المغالطة القصدية intentionalist fallacy، حيث الافتراض هو أن المهمة الأولى هي فهم الفن، والمهمة الثانية وضعه في سياق من نوع معيّن. ولنقدّم مثالاً مشابهاً: إن تمثيل مسرحية يتطلب خلفية، وخشبة مسرح، ومكاناً يجلس فيه الجمهور؛ يتطلب باختصار، ما يُدعى بخلفية المسرح، ولكن خلفية المسرح ليست جزءاً جوهرياً من الدراما نفسها. إذ إنّ المرء يستطيع أن يقرأ المسرحية وهو جالس على كرسي بذراعين أو وهو يستلقي في الحمام، بحيث لا تكون خلفية المسرح ضرورية مطلقاً.

ناقشنا حتى الآن الروابط بين الفلسفة والتاريخ، ولكن ماذا عن الروابط بين الفلسفة وتاريخها الخاص، تاريخ الفلسفة نفسها؟ قيل غالباً إن إغفال إسهام الفلسفة الإسلامية في الفلسفة خطأ كبير، لأن الفجوة الكبيرة بين اليونانيين وديكارت، التي ردمتها الفلسفة الإسلامية، يجب أن يُعترف بها. ذلك أن الفكر البشري لم يسترح لألفي عام من زمن أفلاطون وأرسطو حتى وصولنا إلى الفلسفة الحديثة الأولى. إن تشخيص الفلسفة القروسطية، وفيما بعد الفلسفة اليونانية، على أنها دينية، على نحو رئيس، خاطئ، ويجب أن ننظر وراء اللغة الوقائعية لتلك الحقبة من الفلسفة لكي نفحص الحجج نفسها

قبل أن نستطيع إدراك هذا. وبالفعل، حين نفحص تلك الفترة لا يغيب عنا التنبّه إلى أن معظم النشاط الفلسفي لا علاقة له بالدين مطلقاً. ما الذي نخسره إذا لم نتتبّع تعاقب المفكرين والمدارس الفلسفية من اليونان القديمة إلى أوربة قبل بضع مئات من السنين؟ نفقد الكثير من المادة الجوهرية، والآراء عن انتقال الأفكار من مرحلة إلى أخرى. حين يصف هيغل تطوّر الروح يحرص على ربط الفلسفة وتاريخها بحسب التسلسل الزمني وكذلك من حيث الأهمية. ولكننا لسنا جميعاً هيغليين الآن، ويمكن أن نتساءل عن الهدف من هذا. إذا اعتقدنا أن هناك نموذجاً لتطور النظريات الفلسفية والحجج المرتبطة بها سيكون من الجوهري عندئذ فهم تاريخ الفلسفة من أجل فهم الفلسفة، ولكننا في المجمل لا نؤمن بهذا ولماذا يجب أن نؤمن؟ ما الذي سيُحسب كدليل عليه؟ نطلب من طلابنا تقويم الحجج، لا شرح لماذا نشأت الحجة المعيّنة وما الذي سبقها. ربما ما نفعله خاطئ ويجب أن ننتبه أكثر إلى تاريخ الفلسفة من أجل أن نثير هذه المسائل السيرية والثقافية. أذكر أنني حين دخلت دورة لإصلاح السيارات أصغيت إلى محاضرة طويلة جداً حول شمعة الإشعال، أقر المحاضر في النهاية أن لا علاقة لها بأي شمعات إشعال نصادفها في المستقبل. كانت محاضرته في الواقع عن نوع أقدم بكثير من شمعات الإشعال وكيف تختبر الشحنة الكهربائية التي تدخل عبرها. كان الاختبار على ما يبدو كم يقفز المرء عالياً حين يلمسها. الآن، من الجوهري من دون شك فهم كيف تطورت شمعات الإشعال عبر العصور، ولكن يمكن أن نمتلك معرفة من هذا النوع ونعجز عن معالجة مشكلات السيارة الحديثة.

ثمة وجهة نظر أقوى حول أهمية تاريخ الفلسفة وتأخذ صيغة من هذا النوع: يكوّن تاريخ الفلسفة السياق الذي تمتلك داخله الفلسفة المعنى، كما تكوّن الجملة البنية التي تملك الكلمات معنى داخلها، ويصنع نمط معيّن من الحياة أو سلسلة من الأفعال البيئة التي يكون للجملة فيها معنى. لا تأتي الفلسفة من الفراغ، حتى أثينا أتت من مكان ما (أذن زيوس)، وإذا لم نعرف من أين جاءت، فإننا لا نفهم ما هي. تعرض وجهة النظر هذه الفكرة الممتازة القائلة إن الفلسفة لا تأتي من فراغ، وإنما لها تاريخ وهذا التاريخ لم يبدعه حصرياً ذكور بيض ميّتون. إن للفلسفة تاريخ، ولكن كيف يساعدنا فهم التاريخ في فهم الفلسفة؟ إن أحد الأشياء التي يجب التنبّه إليها هو أن التاريخ الجيد للفلسفة ليس فلسفة جيدة. يفكر المرء بكثير من الأعمال الأخيرة التي ظهرت التي تصف مظاهر تاريخ الفلسفة، وهي منجزة على نحو جيد جداً من وجهة نظر تاريخية، وتناقش مسائل فلسفية معيّنة وتعرّف بها، ولكن حتى المعجبون الكبار بها لا يزعمون أنها أضافتْ أي شيء لفهمنا للبراهين الفلسفية نفسها.

لنعد إلى المسألة المحورية، ونسأل: أي دور يجب أن يؤديه فهم تاريخ الفلسفة في فهم الفلسفة؟ الجواب أنه لا يؤدي دوراً كبيراً، على الأقل ليس كبيراً إذا فُهمت الفلسفة على نحو رئيس من زاوية الحجج. صحيح أن التاريخ مهم لفهم جوهر الحجج، بما أنه من دون فهم للسياق الذي داخله أُنتجت الحجج فإن المرء لا يستطيع أن يفهم تلك الحجج. ولكن عندما تُحلّ مسألة الفهم، فإن التاريخ يتراجع إلى موقف العاطل عن

العمل. إن للحجج حياة خاصة بها بمعزل عن تاريخها؛ إنها تتحرر من عامل التاريخ إذا كان لها أي أهمية عامة. وإذا لم يكن لها أي أهمية عامة يكون لها أهمية تاريخية، لا فلسفية.

إن الفن والفلسفة متشابهان جداً في هذا المنحى، وهكذا فلسفة الفن. وكما قلت في تضاعيف الكتاب، إن الأعمال التي تنضوي عموماً تحت راية الفن الإسلامي يمكن تذوقها جمالياً على نحو كامل من دون أي فهم خاص للسياق الثقافي الذي أُنتجت فيه. لا يعني هذا القول إن وضعها في سياقها لن يكون له معنى، بل سيساعد في توجيه المشاهد أو المستمع، وأكيد أن هذا مفيد. لكن السؤال هنا هو: كيف سيكون هذا جوهرياً للفهم الجمالي للمادة؟ جوابي هو أنه ليس جوهرياً. كل ما هو جوهري هو أن الفرد قادر على تبني موقف جمالي مما هو أمامه، والواقع أن نوع المعلومات السياقية المقدمة في الأغلب يمكن أن تكون عائقاً أمام موقف كهذا. ذلك أنه إذا فكّر المرء بالعمل الفني تاريخياً، وثقافياً، وفقهياً، سيصعب عليه التفكير به عبر الحفاظ على المسافة الضرورية للحكم الجمالي.

في فسيفساء قبة الصخرة والجامع الأموي في دمشق ثمة مزج للمتكلف والطبيعي. النباتات والأشجار في الأول والحدائق والأبنية في الثاني مزينة بالمجوهرات، مما قاد إتنغهاوزن وغرابار إلى التعليق على الاستخدام «اللاواقعي» للأشكال الواقعية ومزج الأشكال الطبيعية المضاد للطبيعة»[65]. وكما تقول دوريس بيهرنس - أبو سيف: «يكشف المبدأ الكامن وراء الأرابسك، والذي هو إبداع وحدة زخرفية نباتية،

تجاوز الطبيعة بالحيلة والفنتازيا»[66]. وثمة إيحاء هنا بأن هذه الأمثلة النموذجية من الفن الإسلامي تهدف إلى إنتاج شيء ما مختلف جداً عما سبقه. إن التصميم متأثر جداً بالدين، بالإسلام نفسه، وكأنه يُعتقد أن تصوير الحدائق والأبنية والنباتات والأشجار كحدائق وأبنية ونباتات وأشجار فحسب مخالف للإسلام. ولكن في ما ندعوه بالفن الإسلامي نجد كثيراً من الأمثلة عن الحدائق والأبنية والنباتات والأشجار غير مزيّنة على نحو كامل في الأغلب بالمجوهرات. وفي تقاليد جمالية أخرى نجد أيضاً بدقة هذه الأشياء مزيّنة بالجواهر، من دون إشارة مطلقاً إلى الدين أو إلى الإسلام خاصة. ينشد الفن الإسلامي أحياناً تجاوز الطبيعة، كما تقول بيهرنس أبو سيف، ولكنه يقدم لنا أيضاً في أغلب الأحيان تصويراً دقيقاً جداً للطبيعة. إن الحيلة والفنتازيا سائدتان في الفن الإسلامي كما هما سائدتان في أي نمط فني آخر. نرى الكثير من الحيلة والفنتازيا في الفن عموماً كما نرى في الفن الإسلامي.من الصعب الابتعاد عن الحيلة والفنتازيا في الفن؛ يمكن أن يعتقد المرء أن هذا هو الفن. إن ما هدفنا إليه هو أننا يجب أن نعامل الفن الإسلامي كفن عادي، كتقليد ثقافي مهم في تاريخ الفن، ولكن ليس على أساس أنه ينطوي على قواعد فريدة ومحددة لا يُفهم من دونها. يتطلب الفن كله التأويل والفن الإسلامي لا يقف وحده هنا، فهو مثل أي نوع آخر من الفن. عندما ندرك هذا نستطيع البدء بمعاملته هكذا والتخلص من التعمية التي تحيط بالموضوع. وإذا كانت حجج هذا الكتاب ناجحة، ستنتفي الحاجة إذاً إلى كتب تحمل عنوان «فلسفة الجمال الإسلامية».

هوامش

1. Nasr, *Science and Civilization*, p. 21.
2. Grabar, *The Mediation of Ornament*, p. 232, also: Basil Gray's *Persian Painting*, has a resolute determination not to speculate on aesthetic issues.
3. Grabar *The Mediation of Ornament*, p. 255.
4. Miskawayh, *Traité d'Ethique*, pp. 301–3.
5. Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture*, p. 244.
6. Bakhtiar, *Sufi*, p. 68.
7. Ibid., p. 87.
8. Ibid., p. 100.
9. Critchelow, *Islamic Patterns*, p. 8.
10. Ibid , p 192
11. Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture*, p. 195.
12. Grube, *The World of Islam*, p. 11.
13. Sa'adi, *Bustan*, V, lines 133–35.
14. Schlamminger in *Arts and the Islamic World*, p. 28.
15. Ali, *The Arab Contribution to Islamic Art*, pp. 15–16.
16. Allen, *Five Essays*, p. 54.
17. Ibid., p. 34.
18. Ibid., p. 55.
19. See Soucek, 'The Life of the Prophet: Illustrated Versions', pp. 193–218 in *Content and Context*, ed. Soucek. Also, on prayer rugs, Ettinghausen, 'The early history, use and iconography of the prayer rug', *Islamic Art and Archaeology*, pp. 282–97.
20. Jami, *Diwan i-kamil*, p. 265, no. 349.
21. Ettinghausen, *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, p. 5.
22. Grabar, 'Notes on the decorative composition of a bowl from Northeastern Iran', p. 91.
23. Talbot Rice, *Islamic Painting*, p. 175.
24. Ettinghausen 'Al-Ghazali on beauty', p. 184.
25. Grube, *Arab Painting*, p. 186.
26. Golombek, 'Towards a classification', pp. 23–34: p. 32.
27. Stacy Hollander, quoted in *SKY*, December 2002, p. 28.
28. Ettinghausen, 'The Bobrinski kettle', p. 330.
29. Khatibi and Sijelmassi, *Splendor*, p. 167.
30. Ettinghausen, 'Taming of the horror vacui', 1305–18.
31. Piotrowsky and Vrieze, *Art of Islam*, p. 129.

32. Ibn Rushd, *Talkhis Kitab Aristutalis fi al- Shi'r*, p. 250.
33. Khatibi and Sijelmassi, pp. 169–70.
34. al-Ghazali, *Ninety-Nine Names*, p. 68.
35. Welch, *Arts of the Islamic Book*, p. 50.
36. Pendlebury, *Yusuf and Zulaykha*, p. 171.
37. Arnold, 'Decorative arts and painting', p. 289.
38. Piotrovsky and Vrieze, *Art of Islam*, p. 26.
39. Ibid., p. 26.
40. Kamal Abu Deeb is by far the leading interpreter of Adonis, and his work is very useful in helping us understand this complex poet. My approach to Adonis is often not the same as Abu Deeb's but undoubtedly owes a lot to his pioneering work.
41. Nasr, 'Islamic Aesthetics', p. 453.
42. Ibn Taymiyya, 'K. al-sama'wa l-raqs' ('Book on music and dance'), p. 295.
43. Lewisohn, 'The sacred music of Islam', pp. 10–11.
44. Fairchild Ruggles, *Gardens*, p. 221.
45. Abu'l Fazl ibn 'Allami, *Akbarnama*, vol. 3, p. 835.
46. *Sir John Chardin's Travels in Persia 1673–1677*, p. 161.
47. Abdul Rehman, 'Garden types', p. 166.
48. Fairchild Ruggles, 'Humayun's tomb', p. 173.
49. Dickie, 'The Islamic Garden in Spain', p. 105.
50. Brookes, 'Gardens of Paradise', pp. 21–2.
51. Ibid., pp. 23–4.
52. Ibid., p. 24.
53. Ibid., p. 23.
54. Petherbridge, 'The House and Society', p. 197.
55. Grube, 'What is Islamic Architecture', p. 13.
56. Nasr, 'Forward', *The sense of unity*, p. xiii.
57. 'Islamic and Japanese Traditional Houses and their social medium', p. 273.
58. Grabar, 'The iconography of Islamic architecture', p. 53.
59. Ibid., p. 55.
60. Ettinghausen, 'The Man-Made Setting', *The World of Islam*, p. 70.
61. Gonzalez, *Beauty and Islam*, pp. 28–33.
62. Ibid., p. 91.
63. Ibn Rushd's example of the *halal* knife in *Fasl al-maqal*, 3–4.
64. Said Nursi, 'Twenty-Fifth Word', *Risale-I Nur*, pp. 443–4.
65. Ettinghausen and Grabar, *The Art and Architecture of Islam (650–1250)*, p. 34.
66. Behrens-Abouseif, *Beauty in Arabic Culture*, p. 46.

المراجع

I have indicated English translations where possible.
The year of publication is often not the year in which the text that the book is about was originally published.

Abdel Haleem, M. (2001) *Understanding the Qur'an: Themes and Style*, London: I. B. Tauris

Abu-Zayd, N. (1998) *Al-ittija al-'aqli* (The rational line in exegesis) Beirut: Dar al-tanwir

—— (1998) *Falsafat al-ta'wil* (Philosophy of interpretation), Beirut: al-Markaz al-thaqafi al-'arabi

Abu Deeb, K. (1998) 'The Contradictory Visons of the Unified but not Unitarian Self: A Contradictory Study of Adonis', Jihat al-Shi'r (http://www.jehat.com/english/studies–1.htm [last accessed: 15 September 2003])

Adonis, (1971) *The Blood of Adonis*, trans. S. Hazo, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press

—— (1980) *K. al-Qasa'id al-Khams taliha al-mutabaqat wa'l awa'il* (Book of Five Poems followed by opposites and beginnings), Beirut: Dar al-'Awda

—— (1998) *Orbits of Desire*, trans. K. Abu-Deeb, Newcastle: n.p.

Ajami, M. (1984) *The Neckveins of Winter*, Leiden: Brill

—— (1988) *The Alchemy of Glory: The dialectic of truthfulness in medieval Arabic literary criticism*, Washington: Three Continents

Ali, W. (1999) *The Arab Contribution to Islamic Art: From the Seventh to the Fifteenth Centuries*, Cairo: American University of Cairo Press

Allahwirdi, M. (1949) *Falsafat al-musiqa ash-sharqiyah* (The philosophy of eastern music), Damascus: Ibn Zaydun

Allen, T. (1988) *Five Essays on Islamic Art*, Occidental, CA: Solipsist Press

Amini, M. (1993) 'Islamic and Japanese Traditional Houses and their social medium', *Islamic Quarterly*, xxxvii, 4, pp. 266–80

Ardalan, N. & Bakhtiar, L. (1973) *The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture*, Chicago: University of Chicago Press

Arnold, Sir Thomas (1928) *Painting in Islam*, Oxford, UK: Clarendon Press

Arts and the Islamic World, 3, 3, Autumn 1985

Austin, J. (1962) *How to Do Things with Words*, ed. Urmson. J. and Sbisá, M., Cambridge, MA: Harvard University Press

Bakhtiar, L. (1976) *Sufi: Expressions of the Mystic Quest*, London: Thames & Hudson
Basu, K. (2003) *The Minitiarist*, London: Weidenfeld
Batchelor, D. (2000) *Chromophobia*, London: Reaktion Books
Behrens-Abouseif, D. (1999) *Beauty in Arabic Culture*, Princeton: Markus Wiener
Bernstein, M. & Studlar, G. (2002) *Visions of the East*, London: I. B. Tauris
BLINK (2002) London: Phaidon Press
Brookes, J. (1987) *Gardens of Paradise: The History and Design of the Great Islamic Gardens*, New York: New Amsterdam
Burkhardt, T. (1998), *Sacred Art in East and West*, Louisville: Fons Vitae
Carver, A. (2002) *BLINK*, London: Phaidon Press
Cresswell, K. (1946) 'The lawfulness of painting in early Islam', *Ars Islamica* XI–XII, 159–66
Critchlow, K. (1976) *Islamic Patterns: An analytical and cosmological approach*, New York: Schocken
Danielson, V. (1996) 'Nightingales of the Nile', *Popular Music*, 15, pp. 299–312
Denny, F. (1989) 'Qur'an Recitation: A tradition of oral performance and transmission', *Oral Language*, 4/1–2, 5–26
Derrida, J. (1974) *Of Grammatology*, trans. G. Chakravorty Spivak, Baltimore: The Johns Hopkins University Press
Dickie, J. (1976) 'The Islamic Garden in Spain' in *The Islamic Garden*, Washington, DC: Dumbarton Oaks, pp. 89–105
Erdogdu, A. (2002) 'Picturing alterity: Representational strategies in Victorian type photographs of Ottoman men' in *Colonialist Photography: Imag(in)ing race and place*, E. Hight & G. Sampson (eds), London: Routledge, pp. 107–25
Escher, M. (1989) *Escher on Escher: Exploring the Infinite*, New York: Abrams
Ettinghausen, R. (1972) (ed.) *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art
—— (1974) 'Arabic Epigraphy: Communication or Symbolic Affirmation?' in *Near Eastern Numismatics, Studies in Honor of George C. Miles*, Beirut: American University of Beirut Press, pp. 297–317
—— (1976) 'The Man-Made Setting' in *The World of Islam*, ed. B. Lewis, London: Thames & Hudson, pp. 57–72
—— (1984) *Islamic Art and Archaeology: Collected Papers*, Berlin: Gebr. Mann Verlag
—— (1984) 'The early history, use and iconography of the prayer rug' in *Islamic Art and Archaeology*, pp. 282–97
—— (1984) 'Decorative arts and painting' in *Islamic Art and Archaeology*, pp. 274–92
—— (1984) 'The Bobrinski kettle' in *Islamic Art and Archaeology*, pp. 315–30
—— (1984) 'The taming of the horror vacui in Islamic art' in *Islamic Art and Archaeology*, pp. 1305–18
—— (1984) 'Al-Ghazali on beauty' in *Islamic Art and Archaeology*, pp. 180–5
Ettinghausen, R. & Grabar, O. (1987) *The Art and Architecture of Islam (650–1250)*, New York: Viking Press
Fairchild Ruggles, D. (1979) 'Humayn's tomb and garden: typologies and visual order', ed. Petruccioli, *Gardens*, pp. 173–86
—— (2000) *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press

Fitzgibbon, K. & Hale, A. (1988) *Ikats, Woven Silks from Central Asia: The Rau Collection*, Oxford: Blackwell/Crafts Council
Frankfurt, H. (2001) *Some Mysteries of Love*, The Lindley Lecture, University of Kansas
Gaut, B. & Lopes, D. (2002) *Routledge Companion to Aesthetics*, London: Routledge
Al-Ghazali (1957) *Ihya' 'ulum al-din*, Cairo: Dar al ma'arifa (vol. 2 on *sama* [music])
—— (1960), *Kimiya-i Sa'adat* (Alchemy of Happiness), Tehran: Kitabkhane-i Markazi
—— (1997) *The Ninety-Nine Beautiful Names of God (al-Maqsad al-asna fi sharh asma Allah al-husna)*, trans. D. Burrell & N. Daher, Cambridge: Islamic Texts Society
Golombek, L. (1972) 'Towards a classification of Islamic painting' in Ettinghausen (ed.) *Islamic Art in the Met*, pp. 23–34
Gonzalez, V. (2001) *Beauty and Islam*, London: I.B. Tauris
Goodman, N. (1969) *Languages of Art*, London: Oxford University Press
Grabar, O. (1972) 'Notes on the decorative composition of a bowl from Northeastern Iran' in Ettinghausen (ed.), *Islamic Art in the Met*
—— (1988) 'The iconography of Islamic architecture' in P. Soucek (ed.), *Content and Context*, pp. 52–60
—— (1995) *The Mediation of Ornament*, Princeton: Princeton University Press
—— (2001) *Mostly Miniatures*, Princeton: Princeton University Press
Gray, B. (1961) *Persian Painting*, New York: Skira
Grube, E. (1967) *The World of Islam*, New York: McGraw–Hill
—— (1977) *Arab Painting*, New York: Rizzoli
—— (1987) 'What is Islamic Architecture?' in G. Michell (ed.), *Architecture of The Islamic World*, London: Thames & Hudson, pp. 10–14
Hattstein, M. and Delius, P. (eds) (2000) *Islam, Art and Architecture*, Cologne: Koenemann
Hawting, G. (1999) *The Idea of Idolatry and the Emergence of Islam*, Cambridge: Cambridge University Press
Hillenbrand, R. (1999) *Islamic Art and Architecture*, London: Thames & Hudson
ibn 'Abd al-Wahhab (1901) M. *Majmu'at al-tawhid*, Mecca: n.p.
ibn 'Allami, Abu'l Fazl (1973) *Akbarnama*, ed. H. Blochmann, trans. H. Beveridge, 3 vols, Calcutta: Royal Asiatic Society of Bengal, 1877–86, rept. Delhi: Ess Ess Publications
ibn al-Jawzi (1935–38) *Talbis Iblis* (The Deception of the Devil), trans. D. Margoliouth, as 'The Devil's Delusion', *Islamic Culture*, vols IX, X, XI, XII, 1935–1938
ibn Khaldun (1958) *The Muqaddimah*, trans. F. Rosenthal, Princeton: Princeton University Press (abbreviated as M)
ibn Khallikan (1970) *Wafayat al-a'yan wa anba' abna' al-zaman* (Obituaries of eminent men), trans. De Slane, Ibn Khallikan's *Biographical Dictionary*, 4 vols, Beirut: Libraire du Liban. The translation is 1982–71 and the original, thirteenth century
ibn Rushd (1973) 'Talkhis Kitab Aristutalis fi al- Shi'r', *Fann al-Shi'r* ed. A-R. Badawi, Beirut: Dar al-thaqafa
—— (1976) *Fasl al-maqal* (Averroes on the Harmony of Religion and Philosophy), trans. and int. G. Hourani, London: Luzac
ibn Taymiyya (1966) 'K. al-sama'wa l-raqs', in *Majmu'at al-rasa'il al-kubra*, Cairo: n.p., vol. 2
Ikhwan al-Safa (1957) *Rasa'il*, Beirut: Dar Sadir

The Islamic Garden (1976) Washington, DC: Dumbarton Oaks
Jami (1962) *Divan-i kamil*, Tehran: Payruz
—— (1980) *Yusuf and Zulaikha: An Allegorical Romance*, ed. and trans. D. Pendlebury, London: Octagon Press
Jones, O. (1986) *Grammar of Ornament*, London: Studio Editions
Kadkani, M. (1952) *Ansu-ye harf wa saut*, Tehran: n.p.
Kemal, S. (1991) *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*, Leiden: E. J. Brill
—— (1996) 'Aesthetics' in Nasr & Leaman (eds), *History of Islamic Philosophy*, pp. 969–78
Kermani, N. (1999) *Gott ist schön: Das aesthetische Erleben des Koran*, Munich: C. H. Beck, 1999
Khatibi, A. & Sijelmassi, M. (2001) *The Splendor of Islamic Calligraphy*, London: Thames & Hudson
Lassner, J. (1993) *Demonizing the Queen of Sheba: Boundaries of Gender and Culture in Postbiblical Judaism and Medieval Islam*, Chicago: University of Chicago Press
Leaman, O. (1997) *Averroes and his Philosophy*, Richmond: Curzon
—— (1999) *Brief Introduction of Islamic Philosophy*, Oxford: Polity
—— (1999) 'Nursi's place in the *Ihya*' tradition', *Muslim World*, 89, pp. 314–24
—— (2001) *An Introduction to Classical Islamic Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press
—— (ed.) (2001) *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, London: Routledge
—— (2003) '"No poetry after Auschwitz". How plausible is this idea?' in *Philosophical Perspectives on the Holocaust*, ed. G. Scarre & E. Garrard, Aldershot: Ashgate, pp. 247–56
Levi-Strauss, C. (1948) 'La vie familiale et sociale des indiens Namiwara', *Journal de la société des Américanistes* (NS) 37, 1–131
Lewis, B. (ed.) (1976) *The World of Islam*, London: Thames & Hudson
Lewisohn, L. (1997) 'The sacred music of Islam: Sama' in the Persian Sufi tradition', *British Journal of Ethnomusicology*, 6, pp. 1–32; see also his translations on this topic in (2001) *The Wisdom of Sufism*, Oxford: OneWorld
Madigan, D. (2001) *The Qur'an's Self-Image: Writing and Authority in Islam's Scripture*, Princeton: Princeton University Press
Massignon, L. (1921) 'Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam', *Syria*, 2, 47–53, 149–60
Massoudy, H. (1986) *Calligraphe*, Paris: Flammarion
Maupassant, G. (2001) *Bel-Ami*, trans. M. Mauldon, Oxford: Oxford University Press
Mawdudi, A. (1963) *Tajdid-e-Ihya-Din*, Lahore: Islamic Publications
Meisami, J. & Starkey, P. (eds) (1998) *Encyclopedia of Arabic Literature*, London: Routledge
Miskawayh (1969) *Traité d'Ethique*, trans. M. Arkoun, Damascus: Institut français de damas
Nasr, S. (1968) *Science and Civilization in Islam*, New York: New American Library
—— (1979) 'Forward', Ardalan & Bakhtiar, *The Sense of Unity*
—— (1997) 'Islamic Aesthetics', ed. Deutsch, E. & Bontekoe, R., *A Companion to World Philosophers*, Oxford: Blackwell, pp. 448–59

Nasr, S. & Leaman, O. (eds) (1996) *History of Islamic Philosophy*, London: Routledge
Neçipoğlu, G. (1997) 'The Suburban landscape of sixteenth-century Istanbul as a mirror of classical Ottoman garden culture', 32–71 in *Gardens in the Time of the Great Muslim Empires*, ed. A. Petriccioli, Leiden: Brill
Nelson, K. (1985) *The Art of Reciting the Qur'an*, Austin: University of Texas Press
Ni'mat, F. (1976), *Umm Kulthum wa'asrun min al-fann* (Umm Kulthum and the age of artistry) Cairo: al-hay'a al-misriyya lil-kitab
Nursi, Said (1992) *Risale-I Nur, The Words*, trans. Ş. Vahide, Istanbul: Sözler Neşriyat
Pamuk, O. (2001) *My Name is Red*, trans. E. Goknar, New York: Knopf
Parker, A. & Neal, A. (2002) *Hajj Paintings*, London: I. B. Tauris
Pendlebury, D. (ed. and trans.) (1980) *Yusuf and Zulaikha: An Allegorical Romance*, London: Octagon Press
Petherbridge, G. 'The House and Society', *Architecture of the Islamic World*, ed. G. Michell, pp. 193–204
Petruccioli, A. (ed.) (1997) *Gardens in the Time of the Great Muslim Empires: Theory and Design*. Leiden: E. J. Brill
Piotrovsky, M. & Vrieze, J. (eds) (1999) *Earthly Beauty, Heavenly Art: Art of Islam*, Amsterdam: De Nieuwe Kerk
Puerta Vilchez, J. (1997) *Historia del Pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética clásica*, Madrid: Ediciones Akal
Qabbani, N. (2003) *Nizar Kabbani, Republic of Love: Selected Poems*, trans. N. al-Kalali, New York: Columbia University Press
Racy, A. (1982) 'Musical aesthetics in present-day Cairo', *Ethnomusicology* 26, 3, pp. 391–406
—— (1991) 'Creativity and ambience', *World of Music*, 33, 3, pp. 7–28
Rehman, A. (1997) 'Garden types in Mughal Lahore', ed. A. Petruccioli, *Gardens*, pp. 161–7
Rosenthal, F. (1971) 'Abu Hayyan al-Tawhidi on penmanship', *Four Essays on Art and Literature in Islam*, Leiden: E. J. Brill, pp. 20–49
Ross, S. (1998) *What Gardens Mean*, Chicago: University of Chicago Press
Rumi (1982) *The Mathnawi of Jalaluddin Rumi*, trans. R. Nicholson, London: Luzac
Rushdie, S. (1989) *The Satanic Verses*, Baltimore: Viking Penguin
Sa'adi (1963) *Kulliyat*, 4 vols, ed. M. Furughi, Tehran: Eqbal
Said, E. (1978) *Orientalism*, London: Routledge & Kegan Paul
Schimmel, A. (1994) *Deciphering the Signs of God: A Phenomenological Approach to Islam*, Edinburgh: Edinburgh University Press
Schroeder, E. (1941) *Persian Miniatures in the Fogg Museum of Art*, Cambridge, MA: Harvard University Press
Shakir, P. (2000) *Khushboo*, Luknow: Kitabi Duniya
Sir John Chardin's Travels in Persia 1673–1677 (1927) trans. E. Lloyd, London: The Argonaut Press
SKY, December 2002, p. 28
Slaoui, A. (2002) *The Orientalist Poster*, London: I. B. Tauris
Soucek, P. (1988) 'The life of the Prophet: Illustrated versions' in *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, ed. P. Soucek, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, pp. 193–218

al-Suhrawardi (1982) *The Mystical and Visionary Treatise of Suhrawardi*, trans. W. Thackston, London: Octagon

Talbot Rice, D. (1971) *Islamic Painting*, Edinburgh: Edinburgh University Press

Touma, H. (1996) *The Music of the Arabs*, trans. L. Schwartz, Portland, OR: Amadeus Press

Welch, A. & S. (1979) *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*, New York: Asia Society

—— (1982) *Arts of the Islamic Book: The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan*, Cornell: Cornell University Press

Wild, S. (2001) *Mensch, Prophet und Gott*, Munster: Gerda Henkel Vorlesung

Wittgenstein, L. (1958) *Philosophical Investigations*, Oxford: Basil Blackwell

Yarshater, E. (1962) 'Some Common Characteristics of Persian Poetry and Art', *Studia Islamica* XVI, 1962, pp. 61–71

مراجع إضافية

Just as this book was finished I came across Blair, S. & Bloom, J. (2003) 'The mirage of Islamic art: Reflections on the study of an unwieldy field', *The Art Bulletin*, LXXXV, 1, pp. 152–84. This is an excellent and detailed article that gives a very accurate account of the contemporary state of play in Islamic art, and should be consulted by anyone interested in the area. It also has an extensive and very useful bibliography.

For more information on the philosophers mentioned here, some of my books on Islamic philosophy might be consulted, as might the relevant entries in the *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. Craig, 1998, London: Routledge, and the *History of Islamic Philosophy*, ed. S. H. Nasr & O. Leaman, 1996, London: Routledge.

For more information on the literary arts in Arabic see the *Encyclopedia of Arabic Literature*, ed. P. Starkey and J. Meisami, 1998, London: Routledge.

Ali, W. (1997) *Modern Islamic Art: Development and Continuity*, Gainesville: University Press of Florida

Ali, W. & S. Bisharat (eds) (1990) *Contemporary Art from the Islamic World*, Northampton, MA: Interlink Publishing Group

Allan, J. (1981) *Metalwork from the Early Islamic Period*, New Haven: Yale University Press

—— (ed.) (1995) *Islamic Art in the Ashmolean Museum*, Oxford: Oxford University Press

—— (eds) (2001) *Persian Steel: The Tanavoli Collection* (Oxford Studies in Islamic Art), Oxford: Oxford University Press

Asani, A. & Kamal A.-M. (1995) *Celebrating Muhammad: Images of the Prophet in Popular Muslim Poetry*, Columbia, SC: University of South Carolina Press

Asher, C. (1992) *Architecture of Mughal India*, Cambridge: Cambridge University Press

Baer, E. (1998) *Islamic Ornament*, Washington Square, NY: New York University Press

Bates, M. & Savage, E. (2003) *Dinars and Dirhams, Coins of the Islamic Lands: The Early Period*, Oxford: Oxford University Press

Bayani, M., Contadini, A. & Stanley, T. (1998) *The Decorated Word: Qur'ans of the 17th to 19th Centuries* (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, vol. IV), London: The Nour Foundation

Beach, M. (1987). *Early Mughal Painting*, Cambridge, MA: Harvard University Press

—— (1993) *Mughal and Rajput Painting*, Cambridge: Cambridge University Press

Becker, J. (1993) *Gamelan Stories: Tantrism, Islam, and Aesthetics in Central Java*, Tempe:

Arizona State University Program for Southeast Asian Studies
Behrens-Abouseif, D. (1997) *Islamic Architecture in Cairo: An Introduction* (Studies in Islamic Art and Architecture, Vol. 3), Leiden: Brill
Blair, S. (1998) *Islamic Inscriptions*, New York: New York University Press
Blair, S. & J. Bloom, J. (1991) *Images of Paradise in Islamic Art*, Austin, TX: University of Texas Press
—— (1994) *The Art and Architecture of Islam, 1250–1800*, New Haven: Yale University Press
Carboni, S. & Whitehouse, D. (2001) *Glass of the Sultans*, New Haven: Yale University Press
Contadini, A. (1998) *Fatimid Art at the Victoria and Albert Museum*, London: Victoria and Albert Museum
Creswell, K. (1932–40) *Early Muslim Architecture*, 2 vols, Oxford: Clarendon Press
David, A. (1992) *The Arts of War: Arms and Armour of the 7th to 19th Centuries* (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Vol. XXI), London: The Nour Foundation
Degeorge, G. & Porter, Y. (2002) *The Art of the Islamic Tile*, Paris: Flammarion
Deroche, F. (1992) *The Abbasid Tradition: Qur'ans of the 8th to 10th Centuries AD* (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Vol. I), London: The Nour Foundation
Diba, L., Ekhtiar, M. & and Robinson, B. (eds) (1998) *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785–1925*, London: I. B. Tauris
Ettinghausen, R., Grabar, O. and Jenkins-Madina, M. (2001) *The Art and Architecture of Islam, 650–1250*, New Haven: Yale University Press
Flood, F. (2001) *The Great Mosque of Damascus: Studies on the Making of an Umayyad Visual Culture*, Leiden: E. J. Brill
Frishman, M. & Khan, H. (eds) (1994) *The Mosque*, New York: Thames & Hudson
Grabar, O. (1973) *The Formation of Islamic Art*, New Haven: Yale University Press
—— (1990) *The Great Mosque of Isfahan*, New York: New York University Press
Grube, E. (1995) *Cobalt and Lustre: The First Centuries of Islamic Pottery* (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Vol. IX), London: The Nour Foundation
Grube, E. & Sims, E. (eds) (1997) *Islamic Art: A Biennial Dedicated to the Art and Culture of the Muslim World, 1990–1991*, Oxford, UK: Oxford University Press
Grube, E. & Sims, G. (eds) (2001) *Islamic Art 5: Studies on the Art and Culture of the Islamic World*, Oxford: Oxford University Press
Irwin, R. (1997) *Islamic Art in Context: Art, Architecture and the Literary World*, New York: Abrams
James, D. (1992) *After Timur: Qur'ans of the 15th and 16th Centuries* (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Vol. III), London: The Nour Foundation
—— (1992) *The Master Scribes: Qur'ans of the 11th to 14th Centuries* AD (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Vol. III), London: The Nour Foundation
Khalili, N., Robinson, B. & Stanley, T. (1996) *Lacquer of the Islamic Lands, Part One* (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Vol. XXII), London: The Nour Foundation
Khalili, N., Robinson, B. & Stanley, T. (1997) *Lacquer of the Islamic Lands, Part Two* (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Vol. XXII), London: The Nour Foundation

Koch, E. (2001) *Mughal Art and Imperial Ideology: Collected Essays*, Oxford: Oxford University Press

Leach, L. (1998) *Paintings from India* (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Vol. VIII), London: The Nour Foundation

Meinecke, M. (1996) *Patterns of Stylistic Changes in Islamic Architecture: Local Traditions versus Migrating Artists*, New York: New York University Press

Michell, G. (ed.) (1995) *Architecture of the Islamic World: Its History and Social Meaning*, New York: Thames & Hudson

Mir, M. (trans. and ed.) (2000) *Tulip in the Desert: A Selection of the Poetry of Muhammad Iqbal*, Montreal: McGill-Queen's University Press

Mir, M. in collaboration with Fossum, J. (eds) (1993) *Literary Heritage of Classical Islam: Arabic and Islamic Studies in Honour of James A. Bellamy*, Princeton: Darwin Press

Moynihan, E. (1980) *Paradise as a Garden: In Persia and Mughal India*, New York: George Braziller

Nasr, S. (1987) *Islamic Art and Spirituality*, Albany: State University of New York Press

Neçipoğlu, G. (1992) *Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapi Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge, MA: MIT Press

Nicholson, R. (1921) *Studies in Islamic Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press

Orsenna, E. (2001) *Andre le Notre*, trans. M. Black, New York: George Braziller

Pickett, D. (1997) *Early Persian Tilework: The Medieval Flowering of Kāshī*, Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press

Safadi, Y. (1987) *Islamic Calligraphy*, London: Thames & Hudson

Safwat, N. (1996) *The Art of the Pen: Calligraphy of the 14th to 20th Centuries* (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Vol. V), London: The Nour Foundation

Schimmel, A. (1984) *Calligraphy and Islamic Culture*, New York: New York University Press

Stierlin, H. & A. (2002) *Islamic Art and Architecture: From Isfahan to the Taj Mahal*, London: Thames & Hudson

Vernoit, S. (1997) *Occidentalism: Islamic Art in the 19th Century* (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Vol. XXIII), London: The Nour Foundation

Ward, R. (1993) *Islamic Metalwork*, London: Thames & Hudson

Welch, S. (1987) *The Islamic World*, New York: The Metropolitan Museum of Art

Wilkinson, C. (1974) *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*, New Haven: Yale University Press